CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

कथक नृत्य शिक्षा

प्रथम भाग

डॉ. पुरु दाधीच

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

कथक नृत्य शिक्षा

प्रथम भाग

लेखक :
डा. पुरु दाधीच
एम. ए., पी-एच. डी., बी. एड., संगीताचार्य
प्राध्यापक एवं विभागाध्यक्ष (कथक नृत्य)
भातखण्डे हिन्दुस्तानी संगीत महाविद्यालय
१, कैसरबाग, लखनऊ—२२६००१

बिन्दु प्रकाशन, उज्जैन (म. प्र.)

© लेखकाधीन
CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

प्रकाशिका :
श्रीमती सुधा सिंह, एम० ए०
डा० कैलाश सिंह नर्सिंग होम
साउथ तुकोगंज, इन्दौर (म० प्र०)

मुख्यालय :
बिन्दु प्रकाशन
श्री लक्ष्मी जनार्दन मन्दिर
सराफा बाजार उज्जैन—४५६००६

मुद्रक :
शारदा प्रिंटिंग प्रेस
नयागाँव, लखनऊ—२२६००१

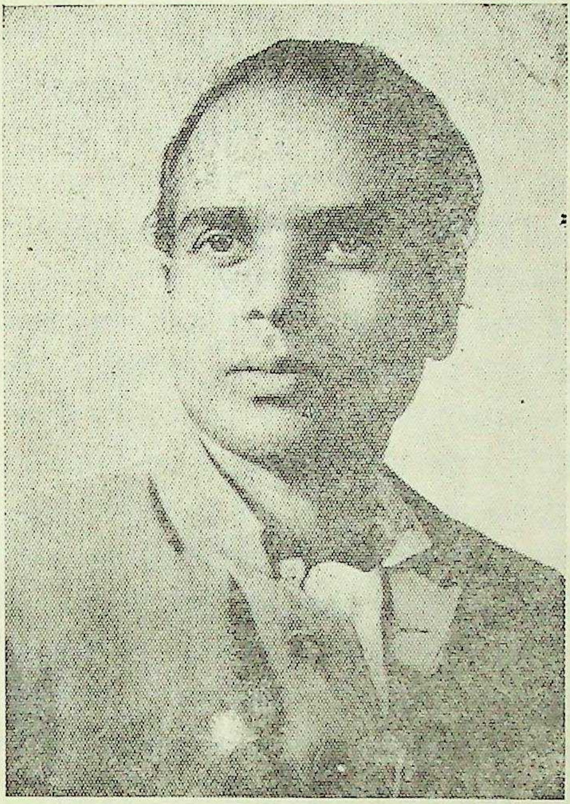
मुखपृष्ठ सज्जा :
श्री मोहन लाल शर्मा
दीपक पब्लिसिटी वर्क्स
डाबरी पीठा, उज्जैन (म० प्र०)

संस्करण
प्रथम १९८१ ई०

मूल्य : रु० २५.००

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

समर्पण



(नृत्याचार्य पं० दुर्गाप्रसादजी कत्थक)

'त्वदीय वस्तु गोविन्द ! तुभ्यमेव समर्पये'

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

प्रस्तावना

भारतीय परम्परा में संगीतकला के तीन अंग माने गये हैं—गायन, वादन और नृत्य। शास्त्रों में नृत्य को वाद्यों का अनुगामी बताया गया है और वाद्य-वादन गीत या गायन का अनुसरण करते हैं। इस प्रकार ये तीनों ही कलायें परस्परित रूप से एक-दूसरे से जुड़ी हुई हैं। इस शताब्दि के आरम्भिक चरण में जब संगीत की विद्यालयीन शिक्षण प्रणाली का सूत्र-पात हुआ तब क्रमशः गायन और वादन के साथ ही साथ नृत्य के भी शिक्षण-प्रशिक्षण व प्रचार-प्रसार की दृष्टि से देश के कतिपय विश्वविद्यालयों, बोर्डों व संगीत संस्थाओं द्वारा इस विषय की कक्षाएं लगाने तथा परीक्षाएं प्रारम्भ करने का जो प्रयास किया गया है वह निश्चय ही स्तुत्य है; किन्तु इस दिशा में जो कठिनाई प्रारम्भिक स्तर से ही अनुभव की जाती रही है वह है पाठ्य-पुस्तकों का अभाव। गायन के क्षेत्र में स्वनामधन्य संगीतज्ञ पं० विष्णु नारायण भातखण्डे तथा पं० विष्णु दिगम्बर पलुस्कर जी ने पाठ्यपुस्तकों का निर्माण कर विद्यार्थियों का मार्ग सरल कर दिया। तदुपरान्त अन्य अनेक महानुभावों ने इस ओर प्रयत्न कर मार्ग को अधिक सुविधा सम्पन्न बना दिया, किन्तु नृत्य के क्षेत्र में इस प्रकार का कोई महत्वपूर्ण कदम न उठाया जा सका। इसके कई कारण रहे। एक तो हमारे अधिकांश नृत्याध्यापक व कलाकार ऊँचे दर्जे का क्रियात्मक ज्ञान रखने के उपरान्त भी शास्त्रीय अथवा सैद्धान्तिक ज्ञान की ओर विशेष ध्यान न दे पाये। दूसरे—प्राचीन ग्रंथों और वर्तमान नृत्यशैलियों के प्रयोगात्मक स्वरूप में समय के साथ-साथ पर्याप्त अन्तर आ जाने से भी वे विवादास्पद बन गये। इसी प्रकार की और भी अनेक कठिनाइयाँ रहीं।

सन् १९५५-५६ में श्रद्धेय गुरुवर पं० दुर्गाप्रसाद जी कत्थक ने इन्दौर आने पर मुझे इस दिशा में कार्य करने के लिए प्रेरित किया। उनके सद्परामर्श से दो तीन वर्षों में पुस्तक की पाण्डुलिपि भी तैयार हो गई, किन्तु दुर्भाग्यवश उक्त पाण्डुलिपि सन् १९५८ में रेल-प्रवास में ट्रंक के साथ ही चोरी हो गई। पुनः कुछ मित्रों व शिष्य-शिष्याओं के आग्रह पर नवीन पाण्डु

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh

लिपि तैयार की गई, जिसमें विभिन्न पाठ्यक्रमों के साथ-साथ संशोधन-परिवर्धन का क्रम अब तक चलता रहा, परिणाम आपके हाथों में है। यह पुस्तक भातखण्डे संगीत विद्यापीठ, लखनऊ; गांधर्व महाविद्यालय मण्डल, मिरज, इन्दिरा कला संगीत विश्वविद्यालय, खैरागढ़ के "प्रथमा व मध्यमा" प्रयाग संगीत समिति, इलाहाबाद के "जूनियर व सीनियर डिप्लोमा", प्राचीनकला कला केन्द्र, चण्डीगढ़ के "प्रारम्भिक" व "नृत्य-भूषण" तथा मध्य प्रदेश व उत्तर प्रदेश बोर्ड के "हाई स्कूल" व "इण्टरमीडिएट" के पाठ्यक्रमों को दृष्टि में रखकर मुख्यतः विद्यार्थियों के लाभार्थ ही लिखी गई है, विद्वज्जन इसे पाण्डित्य की तुला से न तोलें।

इस पुस्तक के लेखन-कार्य में मुझे जिन ग्रंथों, कलाकारों से मार्गदर्शन, सहायता व संदर्भ प्राप्त हुआ है उन सबके प्रति हृदय से कृतज्ञता अर्पित करता हूँ। मैं अपने प्रिय मित्र श्री एम. एल. कुम्भकार, श्री मोहनलाल शर्मा तथा शिष्यवर्ग में श्री राजकुमुद ठोलिया व अपनी धर्मपत्नी श्रीमती विभा दाधीच का भी आभारी हूँ, जिनसे लेखनकाल में विभिन्न प्रकार की सहायता प्राप्त होती रही। विशेषकर मैं अपनी शिष्या श्रीमती सुधा सिंह तथा श्री मुकेश कुमार जौहरी का आभारी हूँ जिनके उदार आर्थिक सहयोग से ही इस पुस्तक का प्रकाशन सम्भव हो सका। शारदा प्रिंटिंग प्रेस के प्रोप्राइटर श्री बासुदेव तिवारी व उनके समस्त स्टाफ, विशेषकर श्री पीरूसिंह के प्रति भी मैं आभार प्रकट करता हूँ, जिन्होंने इस पुस्तक के मुद्रण कार्य में निर्व्यवसायिक रूप से रूचि लेकर इतनी सुन्दरता से कार्य सम्पन्न किया।

अन्ततः यही निवेदन है मेरे इस लघु प्रयास से कथक नृत्य के प्रारंभिक विद्यार्थियों का यदि स्वल्प लाभ भी होता है तो उसका सम्पूर्ण श्रेय तो निश्चय ही कथक नृत्य की महान परम्परा को ही है, किन्तु विद्वज्जन यदि इसमें कहीं कुछ दोष पायें तो उसे मेरा प्रमाद समझ कर क्षमा प्रदान करें; क्योंकि—

गच्छतः स्खलनं क्वापि भवत्येव प्रमादतः।
हसन्त्यसज्जनास्तत्र समादधति साधवः॥

—पुरु दाधीच

विषयानुक्रमणिका

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

सैद्धांतिक खण्ड

क्रम	विषय	पृष्ठ संख्या
१.	कला	३
२.	नृत्यकला	५
३.	भारतीय नृत्य कला	७
४.	नाट्योत्पत्ति	९
५.	ताण्डव और लास्य	१२
६.	शास्त्रीय नृत्य शैलियाँ	१५
७.	कथक नृत्य के घराने	३२
८.	नटन भेद	३७
९.	अभिनय के प्रकार	४०
१०.	अंग-संचालन	४४
११.	अंग–प्रत्यंग–उपांग	४५
१२.	शिरो भेद	४७
१३.	दृष्टि भेद	४९
१४.	भ्रूव-संचालन	५१
१५.	ग्रीवा भेद	५२
१६.	हस्त-मुद्रायें	५३
१७.	ततकार	७४
१८.	ठाट	७६
१९.	आमद	७८
२०.	सलामी	८२
२१.	गत	८४
२२.	पात्र-लक्षण	८७
२३.	घुँघरू	८९
२४.	रस-भाव	९२
२५.	ताल-लय	१०१

क्रम	विषय			पृष्ठ संख्या

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

२६. ताल-लिपि १०८

२७. पढ़न्त १११

२८. महत्वपूर्ण पारिभाषिक शब्द ११३

२९. प्रमुख नृत्यकार ११९

प्रायोगिक खण्ड

१. प्रचलित तालों के ठेके १३९

२. त्रिताल का नृत्यांकन १४२

ततकार—१४२, ततकार के प्रकार—१४३, तिहाइयाँ—१४६
नमस्कार के टुकड़े—१४८, आमद के प्रकार—१४८
सलामी के टुकड़े—१५२, तोड़े, टुकड़े या त्रोटक—१५४
चक्करदार टुकड़े—१५८, प्रिमेलू के टुकड़े —१६२
परनें—१६४, चक्करदार परनें—१६६, कवित्त—१६८।

३. झपताल का नृत्यांकन १७२

ततकार—१७२, ततकार के प्रकार—१७२, तिहाइयाँ—१७३
सलामी के टुकड़े—१७३, आमद के प्रकार—१७४
तोड़े-टुकड़े—१७५, चक्करदार टुकड़े—१७७, परनें—१८०
चक्करदार परनें—१८१, कवित्त—१८२।

४. एकताल व चौताल का नृत्यांकन १८४

ततकार—१८४, ततकार के पल्टे—१८४, तिहाइयाँ—१८५
सलामी का टुकड़ा—१८६, आमद के प्रकार—१८६
तोड़े-टुकड़े—१८७, चक्करदार टुकड़े—१८९, परनें—१९१
चक्करदार परनें—१९२, कवित्त—१९३।

५. धमार ताल का नृत्यांकन १९५

ततकार—१९५, ततकार के प्रकार—१९५, तिहाइयाँ—१९६
सलामी का टुकड़ा—१९६, आमद के प्रकार—१९७
तोड़े-टुकड़े—१९८, चक्करदार टुकड़े—२००, परनें—२०३
चक्करदार परनें—२०४, कवित्त—२०६।

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

सैद्धान्तिक खण्ड

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

कला

मनुष्य एक भावनाशील प्राणी है। वह अपने आसपास के वातावरण में जो कुछ भी देखता-सुनता है उसकी प्रतिक्रिया उसके हृदय में अवश्य होती है। किसी वस्तु को देखकर, सुनकर या अन्य प्रकार से जान कर मन में उठने वाले विचार ही "भाव" कहलाते हैं। आचार्यों ने इन्हीं भावों को सुन्दरता के साथ सजा-सँवार कर व्यक्त करने की विभिन्न प्रणालियों को "कला" कहा है—"भावाविष्करणं कला"। चित्रकार अपने चित्रों द्वारा, मूर्तिकार अपनी प्रतिमाओं के द्वारा, कवि अपनी कविताओं के द्वारा और संगीतज्ञ अपनी स्वर-लहरियों के द्वारा अपनी भावनाओं का ही प्रदर्शन तो करते हैं।

किन्तु यहाँ यह बात ध्यान दिए जाने योग्य है कि भावों को साधारण रूप से प्रकट करना कला नहीं है, उन्हें सजा-सँवार कर सुन्दरता से व्यक्त करना कला है। और जब सजाने-सँवारने की बात आ जाती है तब प्रत्येक कला किसी न किसी प्रकार की कारीगरी की अपेक्षा करने लगती है। इसीलिए आचार्यों का कहना है कि प्रत्येक कला आरम्भिक स्तर पर एक शिल्प गुण ही होती है। बहुत सी कलाएँ इसी शिल्प या कारीगरी के स्तर से ऊपर नहीं उठ पाती, जब कि कुछ ही कलाएँ ऐसी होती हैं जो शाश्वत भावों को व्यक्त करने में समर्थ हो पाती हैं। इसी कारण कला के दो भेद किए गए हैं—उपयोगी कला और ललित कला। सुनारी, सुतारी, माला गुँथना, अल्पना बनाना आदि उपयोगी कलाएँ हैं। ललित कला के अन्तर्गत केवल पाँच कलाएँ मानी जाती हैं, जिसके नाम हैं—स्थापत्य कला, मूर्तिकला, चित्रकला, संगीतकला (नृत्य, अभिनय आदि इसी में मिले हुए हैं) तथा काव्य कला।

ललित कला के उपर्युक्त पाँचों रूपों में परस्पर एक स्तर क्रम है।

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.
जिस कला की संरचना में जितनी अधिक साधन सामग्री लगती है और जितने कम भावों को व्यक्त कर पाती है उसका स्थान उतना ही नीचा है और जो कला जितने कम साधनों में जितने अधिक भाव व्यक्त कर सकती है उसका स्थान उतना ही ऊँचा है। इस दृष्टि से स्थापत्य कला का स्थान सबसे नीचा है और काव्य का सबसे ऊँचा। इतना होने पर भी ललित कला के ये समस्त रूप एक दूसरे पर आश्रित हैं और आंतरिक रूप से आपस में जुड़े हुए हैं।

भारतवर्ष में कलाओं को सदैव श्रद्धा व सम्मान की दृष्टि से देखा जाता रहा है। हमारे यहाँ कलाओं को मात्र मनोरंजन का साधन नहीं समझा जाता वरन् इसे ईश्वर-उपासना की वस्तु समझा जाता है। प्राचीन भारतीय कला-साधकों ने स्पष्ट रूप से कहा है—

विश्रान्तिर्यस्य सम्भोगे सा कला न कला मता।
लीयते परमानन्दे ययात्मा सा परा कला॥

—अर्थात् जिसका उद्देश्य भोग या मनोरंजन है वह कला नहीं है। वरन् जो परमानन्द में लीन कर दे वही कला सच्ची कला है।

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

नृत्यकला

आनन्द की चरम-अवस्था का नाम है—नृत्य। मनुष्य जब अपने मन की प्रसन्नता को किसी भी अन्य माध्यम से व्यक्त नहीं कर पाता-तब वह खुशी में झूमकर नाचने लगता है। इस प्रकार मनुष्य की आमोदात्मक मूलप्रवृत्ति से नृत्यकला का जन्म हुआ है। अत्यन्त प्राचीन काल में जब मनुष्य वनों में रहता था और हर समय शिकार की खोज में भटकता फिरता था, तब जब कभी वह कोई बड़ा शिकार पा जाता था तो उसका पूरा परिवार उस शिकार को पकाने के लिए आग पर चढ़ा कर उसके आसपास गोला बनाकर खुशी में भरकर थिरकने लगता था। इस प्रकार उमंग में भरकर थिरकने की क्रिया ने ही धीरे-धीरे नृत्य कला का रूप ले लिया। अब मनुष्य पूजा, बलिदान, विवाह, पुत्र-जन्म आदि प्रत्येक उत्सव, पर्व व अन्य खुशी के मौकों पर अपनी प्रसन्नता को व्यक्त करने के लिए मिल-जुल कर नाचने लगा। संसार के सभी देशों में इसी प्रकार नृत्य कला का जन्म हुआ है, जो मानव-सभ्यता के साथ-साथ विकसित होती चली गई है।

भारतवर्ष में भी वैदिक काल से ही इस प्रकार स्त्री-पुरुषों के मिल कर नाचने की परम्परा रही है। आज भी हमारे देश के विभिन्न प्रान्तों में बसी जन-जातियों के अपने-अपने गीत और नृत्य प्रचार में हैं। किन्तु यहाँ यह बात ध्यान दिए जाने योग्य है कि इस प्रकार उमंग में भर कर सामूहिक रूप से किए जाने वाले नृत्य किसी नियम से बंधे हुए नहीं होते। इनमें न तो मुद्राएँ निर्धारित होती हैं और न ही अंगों की निश्चित परिचालना रहती है। केवल सरल-हृदय ग्रामीणों का जो उत्साह उत्तरोत्तर बढ़ती हुई लय के साथ क्रमशः तीव्र गति से अंगों के संचालन द्वारा प्रकट होता है उसी की छटा दर्शनीय होती है। इस प्रकार के नृत्यों को प्राचीन

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh
काल में "देसी-नृत्य" कहा जाता था और आजकल इन्हें 'लोकनृत्य" (Folk-Dance) कहा जाता है।

हमारे देश में लोक-नृत्यों की तो अपनी समृद्ध परम्परा रही ही है, इसके अतिरिक्त भी हमारे प्राचीन ऋषि-मुनियों ने इस कला को अधिक गम्भीरता से लिया है और उसे एक सर्वसुखदायिनी विद्या के रूप में प्रतिष्ठित करने का प्रयास किया है। इसके लिए उन्होंने सिर से लेकर पैर तक शरीर के समस्त अंग, प्रत्यंगों, उपांग के हलन-चलन का सूक्ष्म अध्ययन किया और उन्हें नियम बद्ध करके यह निर्धारित किया कि किस अंग को किस प्रकार हिलाने-डुलाने से कौन सा भाव प्रकट किया जा सकता है। इसके अलावा भी उन्होंने सम्पूर्ण शरीर की विभिन्न अंग-भगिमाओं व भाव-मुद्राओं का निर्माण कर उनकी प्रयोग विधि को बताने वाले शास्त्र-ग्रंथों की रचना की। इस प्रकार नियमबद्ध होने पर जहाँ नृत्य विभिन्न प्रकार के भावों को व्यक्त करने में अधिक समर्थ हो गया वहीं उसकी साधना के लिए भी कठोर परिश्रम की आवश्यकता पड़ने लगी। इस शास्त्रों के नियमों से बँधे हुए नृत्य को प्राचीन काल में "मार्गी नृत्य" और आजकल "शास्त्रीय नृत्य" (Classical-Dance) कहा जाता है।

इस प्रकार हम देखते हैं कि भारतवर्ष में नृत्यकला का विकास दो रूपों में हुआ है—एक है लोक नृत्य और दूसरा शास्त्रीय। इनमें से हमारे वर्तमान अध्ययन का विषय शास्त्रीय नृत्य ही है, जिसके विभिन्न पक्षों पर आगे विस्तार से प्रकाश डाला गया है।

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

भारतीय नृत्यकला

भारतवर्ष में नृत्य कों संगीत कला के अन्तर्गत रखा गया है। आचार्य शाङ्र्गदेव ने अपने प्रसिद्ध ग्रंथ "संगीत रत्नाकर" में कहा है—

"गीतं वाद्यं तथा नृत्यं त्रयं संगीतमुच्यते"

—अर्थात् गायन, वादन और नृत्य ये तीनों ही मिलकर संगीत कहे जाते हैं। अकेला गायन संगीत नहीं है, अकेले वादन को भी संगीत नहीं कहा जा सकता और अकेला नृत्य भी संगीत नहीं है। वस्तुतः नृत्य वाद्य का अनुगमन करता है और वाद्य गीत के पीछे-पीछे चलता है। अत: जब उपयुक्त राग-रागिनी में कोई गीत गाया जाये, उसके अनुकूल ही वाद्य बज रहे हों और उस गीत के भावों को नृत्य की मुद्राओं के द्वारा व्यक्त किया जाए तभी संगीत पूर्णता प्राप्त करता है। इस प्रकार गायन, वादन व नृत्य—ये तीनों ही कलाएँ एक-दूसरे की पूरक हैं और अपनी पूर्ण अभिव्यक्ति के लिए एक-दूसरे पर अवलम्बित करती हैं। बिना वाद्यों के गायन नहीं हो सकता और बिना स्वर-ज्ञान (गायन) के वाद्य-वादन संभव नहीं है और बिना गीत-वाद्य के नृत्य कर पाना संभव नहीं है। इस प्रकार हम कह सकते हैं कि जैसे सत, रज और तमस—इन तीन गुणों से मिल कर यह दुनिया बनी है। इन तीनों में से किसी एक के भी न होने पर सृष्टि कर पाना संभव नहीं है। उसी प्रकार गायन, वादन और नृत्य —इन तीन तत्वों ने मिलकर ही संगीत का संसार रचाया है। इनमें से किसी एक के भी न होने पर संगीत को पूर्णता प्राप्त नहीं हो सकती।

भारतीय नृत्यकला की सबसे बड़ी विशेषता यह है कि एक ओर तो यह भावाश्रित है और दूसरी ओर लयाश्रित। इसे संगीत का अंग माना गया है और संगीत की आतमा–लय होती है। इसी प्रकार अभिनय-जनित

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh

होने से यह कला भावाश्रित भी है। अतः भारतीय नृत्य-कला का वास्तविक अर्थ है–लयबद्ध अंगों के संचालन द्वारा भावों का प्रदर्शन करना।

भारतीय संस्कृति में नृत्य को धार्मिक एवं आध्यात्मिक महत्ता प्रदान की गई है। हमारे देश में नृत्य को केवल मनोरंजन का साधन नहीं समझा जाता बल्कि इसे ईश्वर उपासना की वस्तु समझा जाता है क्योंकि यह देवताओं से उत्पन्न कला है। "द्वारिका-महात्म्य" में कहा गया है कि—

यो नृत्यति प्रहृष्टात्मा भावैरत्यन्त भक्तितः।
स निर्दहति पापानि जन्मान्तर शतेरपि ॥

—अर्थात् जो भी व्यक्ति अत्यन्त भक्ति के साथ भावपूर्ण नृत्य करता है उसके पिछले सौ जन्मों के पाप भी नष्ट हो जाते हैं।

इसके साथ ही यह बात भी साफ तौर से कही गई है कि जो नृत्य उपासना की वस्तु है उसे कभी धन्धा नहीं बनाना चाहिए और जो लोग ऐसा करते हों उन्हें मना करना चाहिए। इस विषय में "विष्णु-धर्मोत्तर पुराण" में लिखा है कि—

नृत्तेन वृत्ति यः कुर्यात् ते तु वर्ज्या प्रयत्नतः।
कुशीलवाद्ये ये कुर्वन्ति नृत्य विक्रयकारिणाः ॥

—अर्थात् नृत्य को जो लोग पेशा बनाते हैं उन्हें प्रयत्नपूर्वक मना करना चाहिए। कुशीलव (कथक) आदि जो लोग ऐसा करते हैं वे नृत्य (जो साधना की चीज है उसे) बेचने वाले हैं।

इससे विदित होता है कि नृत्य के विषय में प्राचीन भारतीय लोगों के कितने ऊँचे विचार थे। भारतीय नृत्य के प्रत्येक विद्यार्थी को इस तथ्य को अपने मन में रखना चाहिए तभी उनकी कला को गौरव प्राप्त हो सकेगा।

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

नाट्योत्पत्ति की कथा

एक शास्त्रीय कला के रूप में नाट्य और नृत्य की प्रतिष्ठा त्रेता युग में हुई है। नाट्यकला का आविर्भाव किस प्रकार हुआ—इस विषय में भरत मुनि ने एक कथा अपने "नाट्य शास्त्र" में बतलाई है, जो कि इस प्रकार है—

सतयुग बीत जाने पर जब त्रेतायुग प्रारम्भ हुआ तब प्रजाजन काम और लोभ के वशीभूत होकर इन्द्रिय-लोलुप हो गए और ईर्ष्या, क्रोध आदि से अभिभूत होकर अपने-अपने कर्मों के अनुसार सुखी या दुःखी रहने लगे। स्त्री और शूद्रों के लिए वेद का सुनना तक सम्भव नहीं था अतः उन्हें सत्कर्मों का ज्ञान कराने का कोई साधन न था। ऐसे समय में एक दिन इन्द्र आदि देवगण ब्रह्माजी के पास जाकर प्रार्थना करने लगे कि—"आप पाँचवे वेद के रूप में हमारे लिए एक ऐसा क्रीड़नीयक (खेल, मनोरंजन का साधन) बनाइये जो दृश्य भी हो और श्रव्य भी हो (अर्थात् जिसे देखा भी जा सके और सुना भी जा सके) तथा जिसे सभी वर्णों के लोग अपना सकें।" देवताओं का अनुरोध स्वीकार कर ब्रह्मा जी ने ऋग्वेद से पाठ्य (कथानक), यजुर्वेद से अभिनय, सामवेद से संगीत और अथर्व वेद से रस को ग्रहण कर पाँचवें "नाट्य वेद" की रचना की। देवताओं ने इसके ग्रहण, धारण और प्रयोग करने में अपनी असमर्थता व्यक्त की और ऋषियों के द्वारा इसका प्रयोग (प्रदर्शन) करवाने का आग्रह किया। तब ब्रह्मा ने भरत मुनि को इस नाट्यवेद की शिक्षा दी तथा उन्हें अपने सौ पुत्रों के सहयोग से इसका प्रयोग प्रस्तुत करने का आदेश दिया। भरत मुनि ने अपने सौ पुत्रों को इस नाट्य की शिक्षा देकर जब ब्रह्माजी के सामने अभिनय करवाया तब उन्होंने इसमें "कैशिकी वृत्ति" (गीत, नृत्यादि से युक्त श्रृंगारपूर्ण अभिनय) की योजना करने का परामर्श दिया

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh

और इस कार्य के लिए अपने मन से अप्सराओं की सृष्टि कर भरत मुनि को प्रदान किया। इस प्रकार नाट्य को पूर्ण रूप प्राप्त होने पर इन्द्रध्वज महोत्सव में इसका प्रथम प्रदर्शन किया गया। जिसमें देवासुर-संग्राम में देवताओं की विजय दिखलाई गई थी। इसे देख कर दैत्यगण नाराज हो गए और विघ्न उत्पन्न करने लगे। तब नाट्य-मण्डप की आवश्यकता अनुभव की गई। विश्वकर्मा ने विचारपूर्वक एक श्रेष्ठ प्रेक्षागृह का निर्माण किया। उधर ब्रह्मा जी ने दैत्यों को समझाया। तब इस बन्द रंग-मंडप में "अमृत-मंथन" नाम का नाटक सर्वप्रथम खेला गया। इसके बाद विभिन्न देव लोकों में नाट्य के नियमित प्रदर्शन होने लगे। देवताओं से लगातार प्रशंसा पाकर भरतपुत्रों को अपने नाट्यकला के ज्ञान का बहुत अभिमान हो गया। यहाँ तक कि एक बार उन्होंने किसी नाट्य-प्रदर्शन में दूसरे ऋषि मुनियों की खिल्ली उड़ाते हुए उन पर आक्षेपपूर्ण व्यंग प्रस्तुत कर डाला। इससे मुनिजन क्रुद्ध हो गए ओर उन्होंने भरतपुत्रों को शाप दे डाला कि इस नाट्य का नाश हो तथा भरत-पुत्र शूद्र हो जाएँ। इस बात को सुनकर देवता लोग चिन्तित हो गए व उन्होंने ऋषियों के पास जाकर अपना शाप वापस लेने की प्रार्थना की। तब ऋषियों ने कहा कि नाट्य-विद्या तो नष्ट नहीं होगी लेकिन शाप का शेष प्रभाव वैसा ही बना रहेगा।

इसके बाद जब राजा नहुष को देवलोक में इन्द्र का पद प्राप्त हुआ तब उन्होंने स्वर्ग में अप्सराओं द्वारा अभिनीत नाट्य-प्रयोग देखा। इसे देखकर उन्होंने देवताओं से प्रार्थना की कि उनके पृथ्वी पर स्थित राज-महल में भी इस नाट्य का प्रदर्शन किया जाए। तब देवताओं ने कहा कि अप्सराओं के द्वारा तो भूलोक में नाट्य का प्रदर्शन संभव नहीं है लेकिन यह कार्य आप भरतपुत्रों को पृथ्वी पर ले जाकर अवश्य सम्पन्न करा सकते हैं। नहुष ने भरत मुनि से भूतल पर नाट्य प्रस्तुत करने की प्रार्थना की। जिसे स्वीकार कर भरत मुनि ने अपने पुत्रों को पृथ्वी पर जाकर नाट्य प्रदर्शन करने की आज्ञा देते हुए समझाया कि "इस प्रकार करने से

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

ऋषियों के दिए हुए शाप का अन्त हो जाएगा।" तब भरतपुत्रों ने स्वर्ग से उतर कर नहुष के राजमहल में नाट्य-प्रयोग प्रस्तुत किया और कुछ दिनों तक पृथ्वी पर मानुषी स्त्रियों के साथ गृहस्थ भाव से समय बिताकर शाप का अन्त होने पर स्वर्ग लौट गए। किन्तु जाने से पूर्व वे अपनी सन्तानों को इस नाट्य के प्रयोग आदि की शिक्षा दे गए थे जिससे पृथ्वी पर नाट्य स्थित हो गया।

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

ताण्डव और लास्य

(नृत्य की उत्पत्ति कथा)

भारतीय परम्परा के अनुसार नृत्य के आदि-प्रवर्तक भगवान शंकर हैं। वे नित्य संध्याकाल में अपनी मस्ती में झूमकर नाचते हैं। शिव के इस आनन्द-नर्तन में सभी सम्मिलित होते हैं। उसकी विराटता में ब्रह्मा ताल देते हैं, विष्णु मृदंग बजाते हैं, सरस्वती अपनी वीणा झंकृत करती हैं, सूर्य-चन्द्र बाँसुरी फूँकते हैं, अप्सराएँ व किन्नरियाँ श्रुतियों का ध्यान रखती है, नन्दी व भृंगी डमरू व मादल बजाते हैं। इनके साथ नारद स्वर मिलाते हैं। शिवजी के पदाघातों से पृथ्वी और हाथों के संचालन से नक्षत्र-मंडल गतिमान होता है। इसीलिए कहा गया है कि यह सारा संसार ही नृत्यमय है—

"नृत्यमयं जगत्।"

शिवजी ने इस प्रकार नृत्य करते हुए जिन मुद्राओं का आविष्कार किया उन्हें तण्डुमुनि (नन्दीश्वर) एक-एक कर संकलित करते गए और उन्हें लय-ताल में बैठाकर अभ्यास करने लगे। जब ब्रह्मा जी की आज्ञा से भरत मुनि ने अपनी मण्डली के साथ कैलास पर्वत पर जाकर शिवजी के समक्ष "त्रिपुरदाह" नाम का नाटक प्रस्तुत किया तब शंकर भगवान ने इस नाट्य-प्रयोग में नृत्य की योजना करने का सुझाव दिया और अपने प्रिय शिष्य तण्डु मुनि को आदेश दिया कि वे भरत मुनि को नृत्य-शिक्षा प्रदान करें। इस प्रकार तण्डु के द्वारा सिखाये जाने के कारण ही शिवजी का प्रसिद्ध नृत्य 'ताण्डव" कहलाया। भरत मुनि ने इसकी शिक्षा अपने पुत्रों को दी। जिनसे यह नृत्य लोक में प्रचारित हो गया।

शिवजी को नृत्य करते देखकर भगवती पार्वती ने भी सुकोमल अंगहारों से युक्त एक नृत्य की रचना की, जो "लास्य" कहलाया। इस

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

नृत्य की शिक्षा उन्होंने बाणासुर की पुत्री उषा को दी। उषा का विवाह भगवान कृष्ण के प्रपौत्र अनिरुद्ध से हुआ। तब द्वारका आने पर उषा ने वह नृत्य वहाँ की स्त्रियों को सिखाया। इस प्रकार पार्वतीजी का चलाया हुआ लास्य नृत्य पृथ्वी पर अवतरित हुआ।

इस प्रसंग में यह जान लेना भी आवश्यक है कि पनिहारिन नृत्य, होली नृत्य या रास नृत्य की तरह ताण्डव और लास्य किसी व्यक्ति-विशेष द्वारा किसी खास अवस्था में किये गये नृत्यविशेष नहीं है। ऐसा नहीं है कि शिवजी का रूप धर कर जोर-जोर से उछल-कूद करते हुये क्रोध व संहार का भाव प्रदर्शित करने से ही ताण्डव नृत्य होता है। वास्तव में बात यह है कि वीर, वीभत्स, रौद्र, अद्भुत आदि रसों से युक्त ऐसा प्रत्येक नृत्य जो पुरुषों के करने के योग्य हो वह ताण्डव नृत्य कहलाता है। इस नृत्य में तेजी–तैयारी का विशेष महत्व होता है। पद-संचालन अत्यन्त तीव्रगति से होता है और उसी के अनुरूप अंगों को भी आवेशपूर्ण रीति से चलाया जाता है। इसके बोलों में भी धड़न्न, तड़न्न, थुंगा, धेत्ता, धुमकिट आदि जोरदार शब्दों का प्रयोग किया जाता है। कथक नृत्य में पखावज की परनें इसी ताण्डव अंग से नाची जाती हैं।

इसी प्रकार शृंगार, करुण आदि रसों से युक्त सुकोमल अंग संचालन वाला ऐसा प्रत्येक लालित्य पूर्ण नृत्य जो स्त्रियों के किये जाने के योग्य हो वह लास्य नृत्य कहा जाता है। इसमें अंगों का संचालन अत्यन्त सुकुमारता एवं सुन्दरता के साथ किया जाता है। ग्रीवा, नेत्र, भ्रू, कलाई आदि भी बड़ी चतुरता के साथ चलाई जाती है। चाल मादकता लिये होती है और भावों को कोमलता के साथ प्रदर्शित किया जाता है। इसका संगीत भी सुमधुर होता है। कत्थक नृत्य में गतें व कवित्त इसी लास्य अंग से नाचे जाते हैं।

प्राचीन ग्रंथों में ताण्डव व लास्य के कतिपय भेदों का भी उल्लेख प्राप्त होता है। ताण्डव के सात भेद हैं—१. आनन्द ताण्डव, २. संध्या

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

ताण्डव, ३. उमा ताण्डव, ४. गौरी ताण्डव, ५. कालिका ताण्डव, ६. त्रिपुर ताण्डव, ७. संहार ताण्डव। जबकि लास्य नृत्य के तीन भेद होते हैं—विषम, विकट और लघु लास्य।

इस प्रकार हम देखते हैं कि भारतीय परम्परा में नृत्य दो भागों में विभक्त है। ताण्डव में पौरुष का उत्साह व ओज प्रकट होता है। इस नृत्य में गम्भीरता की पृष्ठभूमि में चंचलता का मिश्रण बहुत सुन्दरता के साथ किया जाता है। जब कि लास्य सुकुमार नृत्य है और कोमल के प्रदर्शन में स्त्रियों द्वारा प्रस्तुत किया जाता है। भारत की प्रत्येक शास्त्रीय नृत्य शैली में ताण्डव व लास्य रूपों को अलग-अलग देखा जा सकता है।

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

शास्त्रीय नृत्य शैलियाँ

अत्यन्त प्राचीन काल में ही नृत्य को दो श्रेणियों में विभाजित कर दिया गया था—मार्गी व देसी। इन्हें ही आजकल क्रमशः शास्त्रीय नृत्य व लोक नृत्य कहा जाता है। भारतवर्ष में वर्तमान युग में जो शास्त्रीय नृत्य शैलियाँ मुख्य रूप से प्रचार में हैं उनके नाम हैं—भरतनाट्यम्, कथकली, मणिपुरी, कथक व ओड़िसी आदि। इनका संक्षिप्त परिचय इस प्रकार है—

भरतनाट्यम्

भारत के प्राचीन परम्परागत शास्त्रीय नृत्यों में "भरतनाट्यम्" का प्रमुख स्थान है। यह नृत्य जितना शास्त्र-सम्मत माना जाता है उतना कोई अन्य नहीं। दक्षिण भारत में तन्जौर क्षेत्र में इस नृत्य शैली को विकसित करने में विजयनगर के राजाओं का पर्याप्त योगदान रहा है। इस नृत्य शैली का पुराना नाम "दासी-अत्तम" है। "दासी" का अर्थ है देवदासी और "अत्तम" का अर्थ है—खेल। इस प्रकार "दासी-अत्तम" का अर्थ हुआ—देवदासियों द्वारा किया जाने वाला खेल। भरतनाट्यम् की सौंदर्यपूर्ण अभिव्यक्ति के कलात्मक प्रचार का बहुत कुछ श्रेय इन्हीं देवदासियों को है। भरतनाट्यम् के शिक्षक "नत्तुवन" कहे जाते हैं। इनके पास यह कला अन्य पैत्रिक कलाओं की भाँति परम्परागत रूप से चली आ रही है। प्राचीन काल में ये नत्तुवन अपनी शिष्याओं को निःशुल्क रूप से शिक्षा देते थे। जब उनकी वे शिष्याएं कला में पारंगत होकर उससे धन अर्जित करती थीं तब उस राशि का एक अंश गुरु को आजीवन समर्पित करती रहती थीं। बिना अपने गुरु नत्तुवन के वे अपनी कला का प्रदर्शन नहीं करती थीं।

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

भरतनाट्यम अपने आप में ही विशिष्ट एवं सम्पूर्ण रहता है। इस नृत्य का प्रदर्शन क्रमशः छः चरणों में अपनी पूर्णता प्राप्त करता है, जिनके नाम हैं—अलारिप्पु, जेथी स्वरम्, शब्दम्, वर्णम्, पदम् और तिल्लाना।

अलारिप्पु—इस शब्द का अर्थ "विकसित या प्रस्फुटित होना" है। भरतनाट्यम में यह कार्यक्रम उसके मंगलाचरण जैसा होता है। पैरों को सटाकर "समपाद" स्थिति में रखकर नमस्कार की मुद्रा के पश्चात् ही नृत्त प्रारम्भ होता है। इस प्रारम्भिक कार्यक्रम में ग्रीवा, नेत्र और भ्रू के विभिन्न परिचालनों से, जिन्हें "रेचक" कहते हैं, नर्तकी गति का संकेत करती है। अलारिप्पु की विशेषता यह है कि इसमें शरीर के दोनों भागों का एक समान परिचालन होता है अर्थात् जैसा दाहिना अंग करता है, ठीक उसी प्रकार की स्थितियाँ बायें अंग से प्रस्तुत की जाती हैं।

जेथीस्वरम्—अलारिप्पु के पश्चात् "जेथी-स्वरम्" या "जातिस्वरम्" प्रस्तुत किया जाता है। इसमें ताल के विभिन्न करतब दिखाए जाते हैं। नर्तकी कमर पर हाथ रखकर पैरों के सीधे परि-चालन से ताल दिखाती है, उसके बाद वह जाति का काम उठाती है। मृदंगवादक व नर्तकी क्रमशः "सोल्लुक्कूटु" और "चोल्लु" का काम दिखाते हैं। मृदंग में बजने वाले बोल "चोल्लु" तथा पद संचालन से निकलने वाली घुँघरू की ध्वनि "सोल्लुक्कटु" कही जाती है।

शब्दम्—इसके द्वारा पहिली बार साहित्य या सार्थक शब्दावली से दर्शकों को परिचित कराया जाता है और अभिनय की झलक दिखना प्रारम्भ होती है। जेथी स्वरम की किसी तिरमान (अर्थात तिहाई) के बाद यह गीत प्रारम्भ हो जाता है। इस गीत में अधिकतर ईश्वर की वन्दना रहती है। कभी-कभी इनमें किसी राजा की स्तुति भी होती है। नर्तक वह भाव दिखाकर "सलाम" करता हुआ पीछे हटता जाता है। यह सलामी अंश किसी सीमा तक मुस्लिम प्रभाव भी हो सकता है।

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

वर्णम्—भरतनाट्यम् का सबसे रोचक अंश "वर्णम्" होता है। इस कार्यक्रम में नृत्त (अंगों का लयबद्ध परिचालन) व अभिनय दोनों ही अपने पूर्ण रूप में देखने को मिलते हैं। "वर्ण" के पीछे चलने वाले गीत पल्लवि, अनुपल्लवि और चरणम् में विभक्त होते हैं। पल्लवि में एक संक्षिप्त सा प्रश्न किया जाता है, जैसे—"आज चाँद क्यों नहीं उगा ?" अनुपल्लवि में उसका प्रेमाख्यान प्रारम्भ होगा, जहाँ उसकी तुलना नायिक के मुख से की जाएगी और बताया जाएगा कि इसी कारण लजा कर चाँद नहीं उगा। उसका अन्त "चरणम्" द्वारा होता है, जिसमें नायक-नायिका के प्रेम का आनन्ददायी वर्णन होता है। चरणम् अंश में नर्तकी को अपना कौशल दिखाने की बड़ी स्वतंत्रता रहती है तथा अनूठे रागों में बँधे हुए गीत दर्शकों को मंत्रमुग्ध किये रहते हैं।

पदम्—वर्णम् के उपरान्त जयदेव, पुरन्दरदास, भारती जैसे कवियों के पदों का गान आरम्भ होता है, जिसमें नृत्त अंश कम और अभिनय-तत्व अधिक होता है। इन गीतों में शृंगार रस की प्रधानता होती है, जिसे नर्तकी अपनी विभिन्न मुद्राओं से साकार रूप देती है। पद की एक-एक पंक्ति को अनेक प्रकार से व्यक्त करने की चेष्टा की जाती है। जो नर्तकी जितने रूप दिखा सकती है, वह उतनी ही श्रेष्ठ मानी जाती है।

तिल्लाना—इस नृत्य शैली में सम्पूर्ण शारीरिक चेष्टाओं को प्रदर्शित करने का सबसे सबल माध्यम "तिल्लाना" है। यह विशुद्ध रूप से नृत्त है, जिसमें अभिनय के लिए कोई स्थान नहीं; तदपि नर्तकी अपने घुंघरूओं की तीव्रलयता और सुन्दरतम अंगास्थितियों से दर्शकों को मुग्ध कर देती है। यह "तिल्लाना" उत्तरभारतीय संगीत के तराना के समान ही है। भरत नाट्यम के कार्यक्रम की समाप्ति पर एक श्लोक गाया जाता है, जिसमें श्रद्धानिवेदन से लेकर धन्यवाद तक सम्मिलित रहता है।

भरतनाट्यम् की वेशभूषा काफी सजीली होती है और नर्तकियाँ

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh
आभूषणों पर भी पर्याप्त ध्यान देती है। श्रीमती रुक्मणी देवी अरुण्डेल ने परम्परागत वेशभूषा के अतिरिक्त इस शैली के उपयुक्त कतिपय नवीन वेश-भूषा भी आविष्कृत की हैं। भरतनाट्यम् के साथ-साथ चलने वाला संगीत कर्नाटक संगीत का अंश है। मृदंग और मंजीरा इस नृत्य के अभिन्न अंग हैं। इसके अतिरिक्त वीणा और नागस्वरम् (शहनाई) भी इस नृत्य में प्राय: बजती थी किन्तु अब आधुनिकता के समावेश के साथ वायलिन व क्लारनेट या बाँसुरी का भी प्रयोग होने लगा है।

भरतनाट्यम् प्रमुख रूप से एकल (Solo) नृत्य है। इसमें भरत-नाट्यशास्त्र तथा अन्य प्राचीन ग्रंथों में वर्णित करण, चारी, अंगहार, हस्त-मुद्राएँ व अभिनय भेदों का बहुतायत से प्रयोग किया जाता है। यद्यपि इसमें भी आधुनिकता का प्रभाव बहुत सीमा तक बढ़ गया है, फिर भी यह हमारी शास्त्रीय परम्पराओं को बहुत कुछ अपने में समेटे है। आधुनिक युग में भरतनाट्यम नृत्य शैली को परिष्कृत कर उसकी शिक्षा-दीक्षा व प्रचार-प्रसार करने का प्रमुख श्रेय श्री मीनाक्षी सुन्दरम् पिल्लई, श्रीमती रुक्मणी देवी अरुण्डेल, श्रीमती बाला सरस्वती तथा कतिपय अन्य समसामयिक कलाकारों को है।

कथाकली

कथाकली नृत्य मलाबार का संसार-प्रसिद्ध नृत्य–नाट्य है। इसका उद्गम बारहवीं शताब्दी के आस-पास माना जाता है। कहा जाता है कि कालिकट के राजा जमेरिन को भगवान कृष्ण ने स्वप्न में कृष्ण लीला का नृत्य-नाट्य तैयार करने का आदेश दिया और वरदान स्वरूप एक मोरपंख भेंट किया। तब जमेरिन ने लोकनृत्यों की पृष्ठ-भूमि पर "कृष्णा-अत्तम" अर्थात् कृष्णा लीला को जन्म दिया। जब इस नृत्य की प्रसिद्धि बाहर भी फैलने लगी तब पड़ोसी राजा कोट्टाकरा ने इस नृत्यदल को अपने यहाँ प्रदर्शन के लिए आमंत्रित किया। किन्तु जमेरिन के द्वारा मना कर दिए

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

जाने पर उसने अपने यहाँ के नृत्यविशारद नम्बुद्री ब्राह्मणों को बुलाकर उनसे "राम-अत्तम" की लीला को अत्यन्त कलात्मक ढंग से प्रस्तुत करवाया। इस प्रकार इन लीलाओं को मन्दिर से बाहर नृत्य-नाट्य के रूप में प्रस्तुत करने की परम्परा सी चल पड़ी।

कथाकली नृत्य—नाट्य का प्रदर्शन किसी भी खुली जगह में शामियाना लगाकर अथवा उसके बिना भी हो सकता है। चाँदनी रात में यह नृत्य परम्परागत रूप से होता चला आया है। पीतल के बड़े-बड़े दीपाधारों में दीया जलता है और उसी के प्रकाश में नर्तक अपनी कला दिखलाते हैं। नर्तकों के प्रवेश करने से पहले दो लड़के एक पर्दे को हाथ में पकड़ कर खड़े हो जाते हैं ताकि दर्शकों में जिज्ञासा व कौतुहल की भावना केन्द्रित होती चली जाए। इस पर्दे को "त्रिशला" कहते हैं। पर्दे के पीछे एक छोटी सी तिपाई होती है, जिस पर नर्तक बैठ सकता है या अपने नृत्य में वीर-रस के अंश प्रदर्शित करते हुए उसे लेकर अभिनय कर सकता है। हनुमान को जब लक्ष्मण के लिए संजीवनी बूटी लानी होती है और वे पर्वत उखाड़ कर ले चलते हैं उस समय पर्वत का प्रतीक यह तिपाई ही बन जाती है। हर दृश्य पलटने के समय त्रिशला (पर्दे) का प्रयोग किया जाता है।

कथकली नृत्य में अहार्य अभिनय अर्थात् रूप-सज्जा या मेक-अप का अत्यधिक महत्व है। प्रायः इस रूप-सज्जा में नर्तकों को १२-१२ घण्टे लग जाते हैं। रात्रि के उत्सव के लिए दिन से ही तैयारी करना पड़ती है। कथकली की रूप सज्जा करने वाले अत्यन्त कुशल शिल्पी होते हैं। नर्तकों के मुख पर कई बार कई ढंग से लेप चढ़ाए जाते हैं। हर तरह के प्रान्तों व चरित्रों के लिए अलग तरह का लेप है। देवताओं और सज्जनों के मुख का रंग हरा होना चाहिए, जिसे "पच्च" कहते हैं। दानवों और राक्षसों का मुँह लाल होता है और उसमें भयंकरता लाने के लिए काले रंग का उपयोग भी करते

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.
हैं। इसके अतिरिक्त स्त्री-पात्रों का मुख सफेद या स्वाभाविक रंग का ही होता है किन्तु शूर्पणखा या पूतना जैसी राक्षसियों का मुख राक्षसों के समान रंगों से ही बनाया जाता है। डाकुओं का मुख काला रंग देते हैं। साधुओं और गौण पात्रों के मुख का साधारण सा मेक-अप होता है। इन गौण पात्रों को मिनक्कु कहते हैं। विदूषकों का मेकअप प्रायः इस प्रकार किया जाता है कि देखकर अपने आप हँसी आ जाए। कथकली के मेकअप में "चेठ्ठी" का अत्यधिक महत्व है। चेठ्ठी यानि चावल के मांड से बने लेप को मेकअप विशेषज्ञ कई पर्तों में एक कान से दूसरे कान तक इस तरह चिपकाते हैं कि वह छोटी सी दाढ़ी की तरह लगने लगता है। पात्रों के अनुसार पर्तें अलग-अलग ढंग से बनाई जाती है। कथकली नर्तकों के बारे में यह बात भी प्रसिद्ध है कि वे नृत्य के दौरान अपनी आँखों में एक छोटा सा बीज दबा लेते हैं जिससे उनकी आँखें फूल जाती हैं और गहरे मेकअप के बावजूद भी उनके नेत्र परिचालन अच्छी तरह दिखाई पड़ते हैं।

वेशभूषा के अन्तर्गत कथकली नर्तक गले से कमर तक पूरी आस्तीन के अंगरखे (कंचुकी) और सुनहरे रंग के गोल लहँगे पहन कर, रत्न माला व फूलों से सज कर सामने आते हैं। ये लहँगे भी कई पर्तों से बनते हैं और उनकी झालर भी उसी तरह काढ़ी जाती है। इन लहँगों के कारण नर्तकों की कठिन पद-चालन क्रियाएँ ठीक से देख पाना सम्भव नहीं होता। सिर पर बड़े-बड़े किरीटों को धारण किया है। इन किरीटों मे पीछे का प्रभा-मंडल भी साथ ही जुड़ा रहता है। तीन फिट व्यास तक के प्रभा-मंडलों को धारण कर नृत्य किया जाता है।

कथकली नृत्य प्रारम्भ होने से पूर्व उसकी घोषणा नगाड़े पीट कर की जाती है जिसे "केलीकोट्टू" कहा जाता है। लोगों के आ जाने पर पर्दा हटने के पहले उसके पीछे से वंदना और संगीत का कार्यक्रम प्रारम्भ हो जाता है इसे "थोड्यम" और "वंदना-श्लोकम्" कहते हैं। थोड्यम पर्दे के पीछे का नृत्य है। इसमें नृत्त भाग की

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

अधिकता रहती है । शंख, नगाड़ा और मृदंग घोष के साथ "पुराप्पडु" कार्यक्रम प्रारम्भ होता है, जिसमें प्रमुख नायक अपने तेजवान सहायकों के साथ दर्शकों के सामने आता है। इसके साथ ही नृत्य-नाट्य की मूल कथा वस्तु आरम्भ हो जाती है। "थिरोनत्तम्' कथा-कली का बड़ा रोमांचक अंश माना जाता है; जिसमें उद्धत पात्रों द्वारा ताण्डव का विशिष्ट प्रदर्शन होता है। इसी प्रकार का एक अंश स्त्रियों के लिए भी होता है जिसे "कुम्मी" कहते हैं। कथकली नृत्य में रामायण व महाभारत के ही छोटे-छोटे अंश प्रदर्शित किये जाते हैं। कार्यक्रम के अन्त में भरतनाट्यम् की तरह मंगलश्लोक पढ़े जाते हैं।

कथकली में नृत्त अंग कम होता है और अभिनय अंग की प्रधानता रहती है। इसमें संकेतों और प्रतीकों पर अधिक बल न दिया जाकर वर्णनात्मक शैली का प्रयोग अधिक किया जाता है। कथकली नर्तक पूर्णतया दक्ष होने पर लगभग ५०० मुद्राओं का प्रयोग अपनी अभिव्यक्ति में करते हैं। अतः कथकली नृत्य की शिक्षा बहुत कठिन होती है। इस नृत्य के प्रायः तीस प्रकार माने गए हैं, जिन्हें हर प्रकार से सीखने में पर्याप्त समय व शक्ति व्यय होती है।

कथकली नृत्य के वाद्य-वृन्द में प्रायः चार नगाड़े, जिन्हें "चैंडई" कहा जाता है, बांसुरी, मंजीरे तथा मुछलम (मृदंग) होते हैं। इनके अतिरिक्त एक गायक होता है जो लीला-गान करता है। नगाड़े इस नृत्य के प्राण के समान हैं। हर नर्तक उन्हें बड़ा ही पवित्र समझता है और नृत्य आरम्भ करने से पूर्व उन्हें छूकर प्रणाम करता है।

कथकली भारत का सबसे रोमांचकारी नृत्य-नाट्य है। कवि वल्लथोल ने आधुनिक परिप्रेक्ष्य में इसकी शिक्षा-दीक्षा व प्रचार-प्रसार के लिए केरल कला-मंडलम् की स्थापना कर महत्वपूर्ण कार्य किया है। श्रीमती रागिनी देवी तथा गुरू गोपीनाथ ने मलाबार के

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.
इस परम्परागत नृत्य को विश्व के अनेक देशों में प्रदर्शित कर पर्याप्त यश अर्जित किया है।

मणिपुरी नृत्य

मणिपुर की सम्पूर्ण धरती ही मानोनृत्य करती सी लगती है। ऊँची-ऊँची पहाड़ियों से घिरा हुआ आँगन जैसा यह प्रदेश प्रकृति की रंगशाला का मंच ही लगता है। वहाँ के निवासियों के अनुसार भी मणिपुर की स्थापना ही इसलिए हुई थी कि स्वर्ग के देवता वहाँ पर अपना नृत्य कर सकें। इस सम्बन्ध में एक विचित्र लोक कथा प्रचलित है कि—एक बार महारास में कृष्ण के साथ गोपियाँ नृत्य कर रही थीं। नटराज शिव ने उस नृत्य को देखने की अनुमति चाही। तब कृष्ण ने केवल इतनी अनुमति दी कि वे रास-लीला की ओर पीठ कर के खड़े हो सकते हैं और मात्र सुन सकते हैं। शिव ने वैसा ही किया। किन्तु महारास की नृत्यलीला, घुँघरू, मृदंग व बाँसुरी की सम्मिलित ध्वनियों का उन पर कुछ ऐसा जादू सा असर हुआ कि वे अपना वचन भूल गए। शिवजी ने हिमालय लौट कर तत्काल ही पार्वती के साथ रास रचाने का निश्चय किया और उसके लिए इसी मणिपुर का स्थान चुना। उसी क्षण उन्होंने "पेंगा" (खोल, मिट्टी का मृदंग) और "पेना" (चिकारा या सारंगी जैसा वाद्य) आविष्कृत किया, जो इस नृत्य के साथ बजाए जाते हैं। शेषनाग की मणि से सारा प्रदेश आलोकित हो उठा, इसी कारण इसे मणिपुर कहा जाने लगा।

मूल रूप से अपने देवी- देवताओं को प्रसन्न करने के लिए ही मणिपुर निवासी आज तक नृत्य करते चले आ रहे हैं। उनका प्राचीनतम नृत्य "लाई-हरोबा" है, जो शिव-पार्वती द्वारा यहाँ सर्व-प्रथम किया गया था। देवताओं की प्रसन्नता के लिए "लाई-हरोबा" नृत्य वर्ष में एक बार नई फसल रोपने के समय अप्रैल-मई के आस-

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

पास किया जाता है। वैसे यह एक चिरन्तन नृत्य है, जो अन्य अव-सरों पर भी प्रदर्शित होता रहता है। लाई-हरोबा नृत्य वस्तुतः ग्राम देवता को समर्पित रहता है। ये देवता "उमेङ्लाई" कहलाते हैं। जो मणिपुर के आदि देवताओं में से हैं। इनके पुजारी "मैबा" और पुजारिनें "मैबी" कहलाती हैं। मणिपुरी नृत्य के विकास में इनका बहुत बड़ा हाथ रहा है। लाई-हरोबा बहुत सीमा तक एक धार्मिक क्रिया है, जिसमें नृत्य—तत्वों की प्रधानता रहती है, जो दर्शकों को बाँधे रखती है।

१५वीं शताब्दी के आसपास मणिपुर क्षेत्र में वैष्णव धर्म का प्रचार हुआ उसी के साथ नाम-कीर्तन, लीला तथा रास नत्य ने नए रूपों में मणिपुर की धरती पर प्रवेश किया। आज भी धार्मिक पर्वों पर कीर्तन का विशद आयोजन किया जाता है। इन कीर्तनों में मँजीरे, करताल और ढोल का प्रमुख रूप से उपयोग किया जाता है। अर्ध-वृत्ताकार और वृत्ताकार मण्डलों में घूम-घूम कर वे नृत्य-मय कीर्तन करते हैं। नर्तकों के चंदन-चर्चित माथे श्वेत पगाड़ियों से सुशोभित रहते हैं। धोती, उत्तरीय और पगड़ी–यही उनकी वेशभूषा है। अपने वाद्य-यन्त्रों को बजाते हुए ये कीर्तनकार जिस प्रकार नृत्य करते हैं वह एक अद्भुत तन्मयता व रस की सृष्टि करता है। करताल-चलन, पुङ्-चलन आदि इस कीर्तन नृत्य के प्रभावशाली अंश हैं। चलन-घटन के नाम से प्रसिद्ध ये नृत्य वैष्णव संस्कृति की अपूर्व देन हैं। इसी परम्परा में स्त्रियों का एक विशेष कीतन नृत्य "रासेश्वर" के नाम से भी प्रसिद्ध है। यह मणिपुर के राजपरिवारों में प्रचलित है। विशेष रूप से उस परिवार के सदस्यों की मृत्यु के अवसर पर यह कीर्तन होता है। इसमें विषाद और करुणा की भावनाए अपेक्षाकृत परिलक्षित होती हैं।

मणिपुर का सबसे प्रधान व लोकमान्य नृत्य "रासलीला" है।

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh
यह रासलीला नृत्य भारतीय "आपेरा" (संगीतमय नृत्य-नाट्य) का अपूर्व उदाहरण है। इसमें संवाद, अभिनय आदि भी होते हैं, किन्तु नृत्य की प्रमुखता रहती है। रासलीला का यह कार्यक्रम कृष्ण, राधा तथा गोपियों के माध्यम से सम्पन्न होता है। कृष्ण का अभिनय १०-१२ वर्ष की आयु तक का कोई बालक ही कर सकता है। किन्तु राधा व उनकी सखियों का अभिनय प्रवीण नर्तकियां ही करती हैं। रासलीला चार प्रकार की होती हैं—१. वसन्तरास, २. कुंजरास, ३. महारास तथा ४. नित्यरास। 'वसन्तरास' वैशाख मास में आयोजित होता है, जिसमें रूठी हुई राधा को कृष्ण द्वारा मनाने का पूर्ण प्रयास है। कृष्ण राधा के सम्मुख आत्म समर्पण करते हैं और राधा उन्हें क्षमा करके पुनः स्वीकार कर लेती हैं। "कुँजरास" आश्विन मास में होता है। यह राधा और कृष्ण के संयोग शृंगार का नृत्य है। इसमें उनका विरह नहीं है। कुंजों में राधा और कृष्ण का विभिन्न रूपों में बिहार प्रदर्शित करना इस रास नृत्य की अपनी विशेषता है। "महारास" कार्तिक मास में होता है। इस नृत्य में राधा और कृष्ण का विरह है। राधा को त्याग कर कृष्ण चले जाते हैं। राधा उनके वियोग में प्राण त्यागने का निश्चय करती हैं और अन्त में पुनः कृष्ण की प्राप्ति हो जाती है। "नित्य रास" किसी भी समय किया जा सकता है। यह राधा और कृष्ण के सतत विरह और मिलन को प्रदर्शित करता है। आत्मा व परमात्मा का विछोह तथा आत्मा द्वारा उस परम तत्व को पाने का यत्न एवं उसी में समर्पित हो जाने की भावना इन सभी रासलीलाओं की मूल-प्रेरणा रही है।

रासलीला नृत्य के नर्तकों की वेशभूषा बहुमूल्य होती है, जिसे देखकर मन ठगा-सा रह जाता है। कहा जाता है कि मणिपुर के महाराज जयसिंह, जो मणिपुरी रासलीला के जनक माने जाते हैं, इस वेशभूषा के भी आविष्कर्त्ता हैं। रासलीला की नर्तकियाँ राधा व गोपियां एक गोल घुमावदार लहंगा पहनती हैं। यह लहंगा प्रायः लाल या हरे रंग का होता

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

है। नीचे दफ्ती या बेंत की छड़ियाँ लगाकर लहंगे को एक दिशा में ही घूमने के लिये सैट कर दिया जाता है। लहंगे के ऊपर एक छोटी सी घघरिया रहती है। जो लहंगे को आधी दूर तक ढँक लेती है। इन लहंगों और घघरियों में अबरक के छोटे छोटे असंख्य टुकड़े लगे रहते हैं जो प्रकाश में जगमगाने लगते हैं छोटी और कसी हुई चोली भी इसी प्रकार भड़कीले रंगों और गोटे-जरी के काम से चमकती रहती है। इस सब पर एक झीनी महीन ओढ़नी टकती रहती है, जो नर्तकी का मुँह भी ढंके रहती है, किन्तु पारदर्शी होने के कारण उसके मुख का हर भाव दिखाई पड़ता रहता है। विविध प्रकार के लेपों और चन्दनों से उसका मुख रंजित रहता है। केश सज्जा भी विभिन्न प्रकार के रासों में अलग-अलग प्रकार से बनाई जाती है। वसन्त रास में जुड़ा पीछे की तरफ, महारास में शिर के मध्य में तथा कुंज रास में बाईं तरफ बनाया जाता है। कृष्ण की वेशभूषा मोर-मुकुट युक्त, पीताम्बरधारी, मुरली, बैजयन्ती माल सहित ही दिखायी जाती है।

मणिपुर की धरती ही नृत्यमय है। वहाँ उपरोक्त नृत्यों के अतिरिक्त एक "लघु रास" भी होता है, जिसमें गोपियाँ कृष्ण के साथ रास रचाकर अपना प्रेम निवेदन करती हैं। चैतन्य महाप्रभु की जीवन लीला पर आधारित "गौरलील" होती है। कार्तिक मास में "गौष्ठ लीला" बड़े धूम धाम से मनाई जाती है। "कलियदमन" की लीला भी प्रायः देखने को मिलती है। दशहरे के दिनों में नटों की कलाबाजी से युक्त अस्त्रविद्या का प्रदर्शन होता है। इन सबके अलावा वहाँ "तबला-घोंगबी" आदि बहुत से लोकनृत्य भी हैं। गुरुदेव रवीन्द्र नाथ ठाकुर ने मणिपुरी नृत्य को परिमार्जित कर उसे लोकप्रिय बनाने की दिशा में महत्वपूर्ण कार्य किया है। इन दिनों हमारी राष्ट्रीय सरकार द्वारा वहाँ मणिपुरी नृत्य अकादमी की भी स्थापना की गई है, जहाँ इस नृत्य शैली की परम्परागत शिक्षा की समुचित व्यवस्था है।

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

कथक नृत्य

भारत के प्राचीन परम्परागत शास्त्रीय नृत्यों की शृँखला में में कथक नृत्य का प्रमुख स्थान है किन्तु जैसा कि श्री केशवचंद्र वर्मा ने लिखा है "विगत शताब्दियों में यह नृत्य जिस रूप में राजाश्रय के माध्यम से उभरा उसमें लोक रंजन पक्ष का प्रतिनिधित्व ही अधिक था और इसके पपिणाम स्वरूप धीरे-धीरे लोगों की यह धारणा सी बन गई कि यह "भारतीय नाच" (Nautch) का निकृष्टतम उदाहरण है जो वैभव सम्पन्न मुस्लिम शासकों के प्रश्रय में पनपा है। इस भ्रामक धारणा को बनाने में तत्कालीन नर्तक समाज का भी बहुत बड़ा योगदान रहा है।"

वस्तुतः कथक नृत्य अपने सम्पूर्ण व्यक्तित्व बोध के लिए "कथक" शब्द पर ही अवलम्बित है। संस्कृत, पाली, प्राकृत के अतिरिक्त नेपाली भाषा के साहित्य व शब्द कोशों में प्राप्त अर्थ परम्परा "कथक" शब्द को मुख्यतः तीन विशेषताओं से सम्बद्ध करती है—कथा, अभिनय और उपदेश। यदि इन तीनों विशेषताओं को संयुक्त रूप से ग्रहण किया जाए तभी "कथक" शब्द का सम्पूर्ण व्यक्तित्व इस अर्थ में प्रकट होगा कि कथक वह व्यक्ति विशेष है जो लोकोपदेश के लिए अभिनय के माध्यम से कथा प्रस्तुत करे।

संस्कृत के शब्दकोशों में "कथक" का एक और पर्यायवाची शब्द "कुशीलव" प्राप्त होता है, जो इन कथकों के उद्भव की ओर भी संकेत करता है। कहा जाता है कि भगवान राम के दरबार में लव और कुश ने महर्षि वाल्मीकि रचित रामायण गाकर और जनमानस को प्रभावित कर अपने छीने हुए अधिकार को प्राप्त किया था, तब लव-कुश द्वारा दिखाये गये संगीतमय कथा कहने के मार्ग को अपनी आजीविका के रूप में जिन कथकों (कथाकारों) ने अपना लिया वे लव-कुश की पावन स्मृति में कुशीलव कहे जाने लगे। इस प्रकार नाट्य कला के प्रचार हेतु "कुशीलव वृत्ति" के जनक होने से वाल्मीकि ऋषि ही प्रथम कथक हैं।

वस्तुतः देखा जाय तो ये कथक लोग दक्षिण भारत के नट्टुवन

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

लोगों की तरह ही हैं, जिनका वंश-परम्परागत व्यवसाय ही संगीत, नृत्य आदि की शिक्षा प्रदान करना है। प्राचीन काल में वैष्णव मन्दिरों में इन कथिकों की नियुक्ति की जाती थी। ये लोग देवदासियों को नृत्य की शिक्षा प्रदान करने के अतिरिक्त स्वयं भी गाकर अभिनय करते हुए पौराणिक कथाएं प्रस्तुत करते थे। यह परंपरा अब भी स्फुट रूप में अयोध्या तथा उत्तर प्रदेश के अन्य भागों में जीवित है। १३वीं शताब्दी के लगभग इस्लामी सत्ता के प्रवेश ने भारतीय सभ्यता, संस्कृति व कला को जिस गहराई तक प्रभावित किया है उसका सबसे अधिक प्रभाव कथक नृत्य पर पड़ा है। यह कथक नृत्य के आध्यात्मिक रूप का संध्या काल था, जिसने इनकी कला और व्यक्तित्व दोनों को ही गहरी कालिमा से आवृत्त कर दिया। देश, काल व परिस्थितियों के अनुसार इन कथकों में भी संकुचित मनोवृत्ति और व्यक्तिवाद का प्रसार होने लगा। मंदिरों के टूटने के साथ ही ये लोग भी क्रमशः बिखरने लगे और जो जिस राजा या नवाब के आश्रय में पहुँच गए उसी की रुचि के अनुसार नृत्यों का सृजन करने लगे। दरबार में अपना श्रेष्ठत्व स्थापित करने के लिए चमत्कार प्रधान नृत्यों की सृष्टि करने लगे और भाट-चारणों के समान अपने आश्रयदाता की स्तुति करने में भी पीछे नहीं रहे।

इस राज्याश्रय ने ही इन्हें वेश्याओं के निकट सम्पर्क में पहुँचा दिया, जिसके परिणाम स्वरूप इनमें चारित्रिक दोष भी उत्पन्न होने लगे तथा इनका साधना व सृजन पक्ष कमजोर होता गया। केवल मात्र परम्परा से प्राप्त कतिपय रचनाओं की पूँजी के बल पर ही ये अहंकार में डूबकर परस्पर प्रतिद्वन्द्विता में उलझ गए और इतने हीन स्तर पर पहुंच गए कि इन्हें वेश्याओं के संगतियों, भाण्डों और बहुरूपियों के स्तर पर लाकर खड़ा कर दिया गया। इसी युग में संगीत जगत में बहुशः व्याप्त "घरानेदारी" की प्रथा का आरम्भ हुआ। हिन्दू राजाओं के दरबारी कथकों की परम्पराको "जयपुर घराना" तथा मुस्लिम दरबारों की नृत्य-परम्परा को "लखनऊ घराने" के अन्तर्गत माना गया। आज कथक नृत्य का जो भी स्वरूप दृष्टिगोचर होता है वह विगत दो-तीन सौ वर्षों में इन्हीं दरबारी कथकों द्वारा विकसित है।

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

कथक नृत्य अपने प्रस्तुतिकरण में जितना स्वतन्त्र है उतनी कदाचित कोई भी अन्य नृत्य शैली नहीं। प्रत्येक कथक नर्तक अपने अलग अन्दाज में नृत्य आरम्भ करता है और अपनी रुचि के अनुसार उसका संयोजन करता है। मोटे तौर पर कथक नृत्य का प्रदर्शन दो भागों में विभाजित किया जा सकता हैं। एक है उसका नृत्त पक्ष और दूसरा है अभिनय पक्ष। कथक नृत्य का आरंभ उसके नृत्त पक्ष से ही होता है, जिसके अन्तर्गत ठाट, आमद, बोल, तोड़े टुकड़े, परन ततकार का प्रस्तुतिकरण सामान्य रूप से किया जाता है। कथक नृत्य के इस नृत्त अंश की कतिपय विशेषताएं उल्लेखनीय हैं जैसे कि यों तो सभी भारतीय नृत्य शैलियों के कलाकार अपने पैरों में घुँघरू बाँधते हैं किंतु इन घुँघरुओं का जैसा वास्तविक प्रयोग कथक शैली में किया जाता है वह संसार में अद्वितीय है। तबला पखावज से निकलने वाले एक-एक बोल को ये कथक नर्तक बहुत सफाई के साथ अपने घुँघरुओं से प्रतिध्वनित करते हैं। दूसरी बात असंख्य भ्रमरियों का प्रदर्शन है। प्रायः प्रत्येक बोल के अन्त की तिहाई इन चक्करों से ही सम्पन्न होती है। भ्रमरी या चक्री के भी अनेक प्रकार हैं जैसे—चक्री, अर्धचक्री, विपरीत चक्र आदि। अभिनय या भाव—प्रदर्शन के अन्तर्गत गत-निकास, गत-भाव और ठुमरी भाव या पदाभिनय प्रस्तुत किया जाता है। गत निकास में पल्टा लेकर किसी एक ही भाव को चाल के साथ प्रस्तुत किया जाता है। जबकि गत भाव में अकेला नर्तक विभिन्न पात्रों का अभिनय करते हुए एक पूरी कहानी प्रस्तुत करता है। ठुमरी भाव या पदाभिनय में नर्तक या नर्तकी किसी ठुमरी, दादरा या भजन के शब्दों को मुद्रा व भावों से व्यक्त करते हैं।

कथक नृत्य की वेशभूषा पर भी मुगलकालीन दरबारी प्रभाव है। पुरुष नर्तक चूड़ीदार पैजामा, कुरता या अंगरखा पहनते हैं और कमर में दुपट्टा बांधते हैं। सिर पर साफा या दुपल्ली टोपी होती है। स्त्रियों की वेशभूषा के आजकल तीन रूप प्रचलित हैं—१ साड़ी, २-लहंगा, चोली

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

व दुपट्टा तथा ३-मुगल अंदाज का चूड़ीदार पैजामा, जाकेट व दुपट्टा जिसे "पेशवाज" कहा जाता है। गले, कान व हाथों में उपयुक्त आभूषण भी धारण किए जाते हैं।

कथक नृत्य का वाद्य-वृन्द बहुत सीमित होता है। इसमें तबला, पखावज एवं सारंगी का प्रमुख स्थान है।

कथक सम्पूर्ण उत्तर भारत की प्रतिनिधि शास्त्रीय नृत्य शैली है। भारतीय इतिहास के समस्त राजनीतिक व सांस्कृतिक परिवर्तनों का इस पर गहरा प्रभाव पड़ा। अतः इसमें योग और भोग दोनों का चरम विकास देखा जा सकता है। वर्तमान युग में इस नृत्य को एक नवीन संस्कार देने का गम्भीर प्रयास चल रहा है। श्री शम्भू महराज, श्री बिरजू महाराज, श्री गोपीकृष्ण, सितारादेवी, दमयन्ती जोशी, कृष्णकुमार आदि वर्तमान युग के प्रसिद्ध कथक नृत्य कलाकार हैं।

ओड़िसी

ओडिसी भी भारत की प्राचीनतम नृत्य शैलियों में से एक है। इसका उद्भव मध्य युग में उड़ीसा के जगन्नाथ पुरी के मन्दिर से हुआ है, जो सदा से ही पूर्वांचल में कला, साहित्य व संस्कृत का केन्द्र रहा है। जिस प्रकार दक्षिण में देवदासियों द्वारा भरतनाट्यम् विकसित हुआ है, उसी प्रकार 'ओड़िसी' का विकास जगन्नाथ मन्दिर की देवदासियों, जो "महारी" कही जाती हैं तथा स्त्रीवेश में नृत्य करने वाले लड़के, जो "गोतिपुवा" कहलाते हैं, के द्वारा हुआ है। अभी दो दशक के पूर्व ही यह नृत्य मन्दिर की परिधि त्याग कर जन मंच पर आया है। ओड़िसी भी भरतनाट्यम् या कथक की तरह ही एकल नृत्य है। इसमें नाट्यशास्त्र व शिल्प शास्त्र के नियमों का समुचित रूप से पालन किया जाता है। "नटवर भंग" कहे जाने वाले "त्रिभंग" की छटा इसमें विशेष दर्शनीय होती है।

ओड़िसी नृत्य का आरंभ मंगलाचरण के रूप में 'भूमि प्रणाम"

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh

और "विघ्नराज पूजा" से होता है। "भूमि प्रणाम" में केवल मृदंग आदि ताल वाद्यों के साथ अंग संचालन किया जाता है, जब कि विघ्नराज-पूजा में एकाध श्लोक भी जोड़ दिया जाता है।

मंगलाचरण के उपरान्त "बटुनृत्य" आरम्भ होता है। इसी में ओड़िसी का वास्तविक रूप खिलता है। नर्तकी विलम्बित लय में "चौक" नामक अङ्गस्थिति से नृत्य आरम्भ करती है और धीरे धीरे चारियों, अँगियों व करणों का प्रयोग करते हुए गति को उत्कर्ष पर ले जाती है। कथक नृत्य की परनों व भरतनाट्यम के तिरमानों की तरह ही बटुनृत्य में भी नर्तकी किसी ताल-चक्र में लयाकृतियां उभारती है।

बटुनृत्य के उपरांत "इष्टदेव बन्दना" होती है। यह वन्दना नृत्य संस्कृत या उड़िया काव्य पर आधारित होती है। इसमें नर्तकी अभिनय के द्वारा अपने इष्टदेव की रूप माधुरी का प्रदर्शन करती है, जिसके बीच में शुद्ध नृत्त के टुकड़े चमत्कारिक प्रभाव की सृष्टि करते हैं।

वन्दना के बाद "स्वर-पल्लवी" प्रस्तुत की जाती है। यह शुद्ध नृत्त अंश है, जिसमें किसी राग की स्वराकृतियों को अंगस्थितियों से प्रदर्शित किया जाता है। इसमें हस्ताभिनय पर विशेष बल दिया जाता है।

स्वर-पल्लवी के उपरान्त "गीताभिनय" या "साभिनय नृत्त" का क्रम आता है। यह नर्तकी की परीक्षा स्थली है और इसकी तुलना भरत नाट्यम् के "पदम" या कथक के ठुमरी भाव से की जा सकती है। इसमें नर्तकी जयदेव, उपेन्द्रभज या बनमालीदास जैसे किसी प्रसिद्ध कवि का गीत लेकर उसे किसी उपयुक्त राग-रागिनी में गूँथकर उस पर भावाभिव्यक्ति करती है। एक-एक शब्द की व्याख्या अलग-अलग मुद्राओं से प्रस्तुत कर स्थायी भाव को पुष्ट किया जाता है। विभिन्न प्रकार की नायिकाएँ इसके अन्तर्गत दिखाई जाती हैं। जयदेव की "दशावतार स्तुति" ओड़िसी का अत्यन्त लोकप्रिय पद है जिसमें प्रायः प्रत्येक नर्तकी भाव प्रदर्शन करती है। इसमें हस्ताभिनय के अतिरिक्त 'नयन भाव' की विशेष महत्ता होती है।

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh

भरतनाट्यम के "तिल्लाना" या कथक नृत्य के "तराना" के समान ही ओड़िसी का समापन "तर्जन" से होता है, जिसमें स्वर, ताल व नृत्त की त्रिवेणी नृत्य-प्रदर्शन को द्रुत से द्रुततर गतियों का प्रदर्शन करते हुए नृत्य-प्रस्तुति को चरमोत्कर्ष पर ले जाती है।

हाल ही के वर्षों में ओडिसी नृत्य की प्रदर्शन विधा में बहुत विस्तार भी हुआ है और अनेक नवीन नृत्य रचनाएं इसमें जोड़ी गई हैं। नृत्य की प्रस्तुति के लिए नई-नई रागों में स्वर पल्लवियाँ बाँधी गयी हैं। अब नृत्य का समापन प्रायः "मोक्ष्य नृत्य" से होता है। इसी प्रकार हिन्दी भाषा के तुलसीदास आदि सन्तों की रचनाओं पर नृत्यों का सर्जन हुआ है।

ओड़िसी नृत्य का वाद्य-वृन्द बहुत सीमित होता है। एक गायक या गायिका के अतिरिक्त एक मृदंग वादक व एक बाँसुरी वादक से कार्य चल जाता है। कभी-कभी स्वर संगति के लिए कोई सारंगी या बेला वादक बैठा लिया जाता है। नृत्य-गुरु ही मँजीरे पर ताल देता हुआ बोल बोलता है व नृत्य का संचालन न करता है।

नर्तकी की वेश-भूषा में उड़ीसा का लोक-सौन्दर्य व्यक्त होता है। उड़िया करघे से बुनी रेशमी साड़ी को लांगदार करके इस तरह बाँधा जाता है कि उसका पल्ला आगे की ओर फैलकर लटक रहा है। कमर में चाँदी का बेल्ट होता है। अन्य आभूषण भी प्रायः चाँदी के ही होते हैं। सिर पर जूड़े के स्थान पर सोल का बना हुआ पृष्ट-मुकुट या प्रभा-मंडल नर्तकी को अप्सरा सा बना देता है।

श्रीमती संयुक्ता पाणिग्रही, उनके गायक पति श्री रघुनाथ पाणि-ग्रही एवं गुरु श्री केलुचरण महापात्र का इस नृत्य शैली को अन्तर्राष्ट्रीय स्तर पर प्रतिष्ठापित करने में महत्वपूर्ण योगदान है।

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

कथक नृत्य के घराने

वर्तमान युग में कथक नृत्य के तीन घराने विशेष प्रसिद्ध हैं—
१. लखनऊ घराना, २. जयपुर घराना और ३. बनारस घराना।
इनका संक्षिप्त परिचय निम्नानुसार हैं —

१. लखनऊ घराना

इस घराने का प्रारम्भ श्री ईश्वरी प्रसाद जी से माना जाता है, जो इलाहाबाद जिले की हण्डिया तहसील के चुलबुला ग्राम के निवासी थे। ऐसी किंवदन्ती प्रसिद्ध है कि इन्हें भगवान कृष्ण ने स्वप्न में दर्शन देकर नृत्य की भागवत बनाने की प्रेरणा दी। तदनुसार उन्होंने ग्रंथ रचना कर उसकी क्रियात्मक शिक्षा अपने तीन पुत्रों—श्रीअड़गू जी, खड़गू जी व तुलाराम जी को प्रदान की। एक सौ पाँच वर्ष की आयु में ईश्वरी प्रसाद जी का देहान्त साँप के काटने से हो गया व इनकी पत्नी इन्हीं के साथ सती हो गईं। इस घटना से प्रभावित हो कर तुलाराम जी ने वैराग्य ले लिया और खड़गू जी ने नृत्य करना छोड़ दिया। अड़गू जी ने अपनी पैतृक विद्या की शिक्षा अपने तीन पुत्र—श्री प्रकाश जी, दयाल जी तथा हरिलाल जी को प्रदान की। प्रकाशजी अपने भाइयों सहित लखनऊ आ गये और नवाब आसफउद्दौला के दरबारी नर्तक नियुक्त हुए। कहा जाता है कि प्रकाशजी ने भी नृत्य सम्बन्धी एक ग्रंथ लिखा था, जिसका नाम "पोथी प्रकाश" था। यह ग्रंथ बाद में आग में जल कर नष्ट हो गया। प्रकाशजी के भी तीन पुत्र हुए—दुर्गा प्रसाद जी, ठाकुर प्रसाद जी व मान जी। मान जी को नवाव के द्वारा "सिंह" की उपाधि प्रदान की गई थी। किन्तु नर्तक के रूप में विशेष प्रसिद्धि ठाकुर प्रसाद जी की हुई। इनकी गणेश परन विख्यात थी। इन्हें नवाब वाजिद अली शाह का गुरु नियुक्त किया गया था, जिन्होंने

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

कथक नृत्य की वर्तमान स्वरूप-रचना में महत्वपूर्ण भूमिका का निर्वाह किया है। दुर्गा प्रसाद जी के भी तीन पुत्र हुए—श्री बिन्दादीन जी, कालका प्रसाद जी व भैरों प्रसाद जी। श्री बिन्दादीन महाराज अत्यन्त ही प्रतिभाशाली कलाकार थे। ये सदैव अपने छोटे भाई कालका प्रसाद के साथ मिलकर नाचते थे। इन्होंने लगभग पन्द्रह सौ ठुमरियों का निर्माण किया और उन पर भाव-प्रदर्शन की पद्धति का प्रचार किया। कालका प्रसाद जी के भी तीन पुत्र हुए—श्री अच्छन महाराज, लुच्चू महाराज तथा शम्भू महाराज। इनमें से लुच्चू महाराज अभी कुछ दिनों पूर्व तक जीवित थे तथा कथक केन्द्र, लखनऊ में नृत्य शिक्षा प्रदान कर रहे थे। अच्छन महाराज के सुपुत्र श्री बिरजू महाराज कथक केन्द्र, नई दिल्ली के निदेशक हैं और देश के प्रतिनिधि कथक-नर्तक माने जाते हैं। श्री शम्भू महाराज के दो नवयुवा पुत्र—श्री कृष्ण मोहन व राम मोहन भी कथक नृत्य की साधना में रत हैं।

लखनऊ-घराना कथक नृत्य शैली का प्रमुख घराना है। इसमें प्रायः छोटे-छोटे तोड़े-टुकड़े नाचने का चलन है। टुकड़ों में अंगों की खूबसूरत बनावट पर विशेष ध्यान दिया जाता है, पैरों से बोलों की निकासी पर कम। इस घराने में नृत्य के बोलों के अतिरिक्त पखावज की परनें और प्रिमलू के बोल भी नाचे जाते हैं, किन्तु कवित्त नाचने का प्रचार कम है। 'धतक थुंगा' और 'किटतक थुं थुं नातिटेता' बोल इस घराने में विशेष प्रचलित हैं। तत्कार के टुकड़ों में "ता थेई तत् थेई" के अनेक प्रकार नाचे जाते हैं। ठाट बनाने का भी इनका अपना विशेष ढंग है। इस घराने में गत-निकास का प्रस्तुतीकरण अधिक होता है और गत-भाव का कम। इनके यहाँ गत दोनों ओर से बनाने का रिवाज है। ठुमरी गाकर भाव बताना इस घराने की विशेषता है, जिसके प्रचार का प्रमुख श्रेय महाराज बिन्दादीन को है।

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

२. जयपुर घराना

जयपुर घराने के प्रथम प्रवर्तक भानुजी थे, जिन्हें किसी सन्त द्वारा ताण्डव नृत्य की शिक्षा प्राप्त हुई थी। इनके पुत्र मालूजी थे, जिन्होंने अपने पिता से सीखे हुए नृत्य की शिक्षा अपने दोनों पुत्रों—लालूजी व कान्हूजी को प्रदान की। कान्हूजी ने वृन्दावन जाकर नटवरी नृत्य की शिक्षा भी प्राप्त की। इनके दो लड़के थे—गीधाजी तथा शेजाजी (सहजाजी)। पहले ने ताण्डव और दूसरे ने लास्य अंग में विशेष योग्यता अर्जित की। गीधाजी के पाँच पुत्र हुए, जिनमें से श्री दूल्हाजी (गिरधारीजी) ने नृत्य के क्षेत्र में विशेष प्रसिद्धि प्राप्त की। ये ताण्डव और लास्य पर समान अधिकार रखते थे और जयपुर आकर बस गये थे। इनके दो पुत्र हुए—श्रीहरि प्रसाद (हरिहर प्रसाद) व हनुमान प्रसाद। ये दोनों ही नृत्यकला में प्रवीण थे और जयपुर के "गुणिजनखाने" में नियुक्त थे। जिस समय लखनऊ में कालका-बिन्दादीन की जोड़ी मशहूर हो रही थी, उसी समय जयपुर में इन दोनों भाइयों की जोड़ी "देव-परी की जोड़ी" के नाम से प्रसिद्ध थी। हनुमान प्रसाद जी के तीन लड़के हुए—श्री मोहन लाल, चिरंजीलाल तथा नारायण प्रसाद। श्री नारायण प्रसाद जी की गिनती इस युग के प्रतिनिधि नृत्यकारों में रही है। इनके दो पुत्र—श्री चरण गिरधर "चाँद" और तेज प्रकाश "सूरज" उर्फ तुलसी भी अपनी पैतृक परम्परानुसार नृत्य की साधना में लीन हैं।

हरि प्रसाद-हनुमान प्रसाद के बहुत से सम्बन्धी भी नर्तक थे, जैसे श्यामलाल, चुन्नीलाल दुर्गाप्रसाद, गोवर्धन जी आदि। अतः जयपुर-घराने की अनेक शाखाएँ हैं। इनमें से चुन्नीलाल जी के दो पुत्र—श्री जयलाल व सुन्दर प्रसाद जी ने विशेष प्रसिद्धि प्राप्त की है। इन दोनों भाइयों ने अपने घराने के अतिरिक्त लखनऊ के महाराज बिन्दादीन जी से भी नृत्य की शिक्षा प्राप्त की थी। जयलाल जी के एक मात्र पुत्र श्री राम गोपाल थे, जो कलकत्ते में रहकर नृत्य शिक्षा प्रदान करते थे। जयलाल

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.
जी की सुपुत्री सुश्री जयकुमारी ने भी कथक नृत्य के क्षेत्र में विशेष ख्याति अर्जित की थी।

जयपुर घराने से तात्पर्य कथक नृत्य की राजस्थानी परम्परा से है। इसके नर्तक अधिकांशतः हिन्दू राजाओं के दरबारों से सम्बद्ध रहे अतः जहाँ एक ओर कथक नृत्य की बहुत सी प्राचीन परम्पराएँ इस घराने में अब भी सुरक्षित हैं, वहीं अपने आश्रयदाताओं की रुचि के अनुसार इनके नृत्य में जोश व तेजी-तैयारी अधिक दिखाई पड़ती है। पखावज की मुश्किल-मुश्किल तालों; जैसे—धमार, चौताल, रुद्र, अष्टमंगल, ब्रह्म, लक्ष्मी, गणेश आदि में ये अत्यन्त सुगमता से नाच लेते हैं। इनके द्वारा तत्कार में कठिन लयकारियों का प्रदर्शन अत्यन्त प्रसिद्ध है। जितना पैरों की सफाई पर ये लोग ध्यान देते हैं उतना हस्तकों पर नहीं। नृत्य के बोलों के अलावा, कवित्त, प्रिमलू, तबला-पखावज के बोल, पक्षीपरन, जातिपरन आदि विभिन्न प्रकार के बोलों का प्रयोग इस घराने की विशेषता है। इस घराने में गत निकास कम और गतभाव अधिक दिखाई जाती है। भाव प्रदर्शन में सात्विकता रहती है और ठुमरी की अपेक्षा भजन या पदों पर भाव दिखाए जाते हैं।

३. बनारस घराना

कथक नृत्य का तीसरा और अल्पज्ञात घराना "बनारस घराना" या "जानकी प्रसाद घराना" नाम से प्रसिद्ध है। ये जानकी प्रसाद जी वाराणसी निवासी थे और संभवतः सुप्रसिद्ध तबला वादक पं० राम सहाय जी के भाई थे। इनके समय में राजस्थान के श्री हुकमराम जी अपने लड़के चुन्नीलाल के साथ घूमते हुए वाराणसी आए। चुन्नीलाल लड़की बन कर कुछ लोकनृत्य किया करता था। उसकी प्रतिभा देखकर जानकी प्रसाद जी ने उसे अपने ही पास रख लिया और कथक नृत्य की विधिवत् शिक्षा पंद्रह वर्षों तक प्रदान की। ये चुन्नीलाल जी बनारस से लौटने पर

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.
बीकानेर दरबार में नर्तक नियुक्त हुए और अपने छोटे भाई दूल्हाराम जी को नृत्य की शिक्षा प्रदान की। दूल्हाराम जी से गणेशीप्रसाद जी ने नृत्य सीखा। दूल्हाराम जी के तीन लड़के हुए—बिहारीलाल, हीरालाल व पूरन लाल। इसी प्रकार गणेशीलाल जी के भी तीन लड़के हुए—हनुमान प्रसाद, शिवलाल तथा पं० गोपाल जी। ये सभी अपने समय के श्रेष्ठ नर्तक रहे हैं। पं० गोपाल जी के पुत्र श्री कृष्ण कुमार इस समय दिल्ली में रह रहे हैं और अपने घराने का प्रतिनिधित्व कर रहे हैं। इन्होंने नृत्य की शिक्षा लखनऊ के श्री शम्भू महाराज से भी प्राप्त की है।

जानकी प्रसाद घराना शुद्ध नृत्य के बोल, सात्विक भाव और तत्कार पर ही आधारित है। इनके बोलों की पैरों से निकासी पर विशेष ध्यान दिया जाता है। "तिग्दा दिग दिग" में जहाँ अन्य लोग चार पैर मारते हैं वहाँ ये छः पैर लगाते हैं। इस घराने की तत्कार में एड़ी का प्रयोग अधिक होता है। गतों का निकास कम है। तोड़े-टुकड़े भी कम ही हैं, पर जो हैं उनको सही ढंग से अंग से व पैरों से अदा करना बहुत कठिन है। नृत्य की सही चक्करदार गतें भी इस घराने में सुनने को मिलती हैं। इस घराने में भाव की शुद्धता का भी बहुत ख्याल रखा जाता है।

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

नटन भेद

प्राचीन शास्त्रों में नटन या नर्तन क्रिया के तीन भेद माने गये हैं—नाट्य, नृत्त व नृत्य। इनका संक्षिप्त परिचय निम्नानुसार है—

नाट्य-"नाट्य" का साधारण अर्थ है–नाटक करना। जब अभिनेता अपने से पृथक किसी ऐतिहासिक पात्र की चाल-ढाल, वेश-भूषा, बोलने का ढंग आदि प्रत्येक अवस्था का अनुकरण या नकल प्रस्तुत करता है तब उसे "नाट्य" कहा कहा जाता है। यहाँ यह बात भली प्रकार समझ लेना चाहिये कि किसी भी साधारण अनुकरण (नकल) को नाट्य नहीं कहा जा सकता। जैसे कि यदि एक बालक द्वारा दूसरे बालक की बोली या मुखाकृति का अनुकरण करने पर लोग क्षण भर हँस भले ही लें किन्तु उसे नाट्य नहीं कहा जा सकता; क्योंकि नाट्य में आंगिक आदि अभिनय भेदों से युक्त कलात्मक अभिव्यक्ति आवश्यक होती है। चूंकि इस नाट्य को देखा जाता है इसीलिये इसे "रूप" भी कहा जाता है। इसी प्रकार जैसे कविता में रूपक अलंकार होता है, जिसमें "चन्द्रमुखी राधा" कहने से राधा के मुख को ही चंद्र मान लिया गया है, यानि मुख पर चन्द्रमा होने का आरोप लगाया गया है, वैसे ही जब कुशल अभिनेता अपने हाव-भाव से दुष्यन्त आदि पात्रों का ऐसा सजीव अभिनय करता है कि दर्शक उसे वास्तविक दुष्यन्त मान लेते हैं तब उस नट में उक्त पात्र का आरोप होने से नाट्य को "रूपक" कहा जाता है। अतः नाट्य, रूप और रूपक एक ही वस्तु के तीन नाम हैं। इस नाट्य का आधार "रस" होता है। भरत मुनि ने अलग-अलग रसों को प्रमुखता देते हुये दस प्रकार के रूपक बनाये हैं, जिनके नाम हैं—नाटक, प्रकरण, भाण, प्रहसन, डिम, व्यायोग, समवकार, वीथि, अंक और ईहामृग। आचार्य धनंजय ने एक ही श्लोक में नाट्य के उपर्युक्त सम्पूर्ण लक्षण को इस प्रकार बताया है—

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

अवस्थानुकृतिर्नाट्यं रूपं दृश्यतयोच्यते ।
रूपकं तत्समारोपात् दशधैव रसाश्रयम् ।।

—अवस्था की अनुकृति को नाट्य कहा जाता है। दृश्यमान होने से इसे रूप कहा जाता है। समानता का आरोप होने के कारण यह रूपक कहलाता है। रस के आश्रय से यह नाट्य दस प्रकार का होता है।

यह नाट्य नटन-क्रिया के तीनों भेदों में सर्वश्रेष्ठ माना जाता है। कथक नृत्य का "गत-भाव" भी नाट्य के अन्तर्गत ही माना जाता है।

नृत्त-भावाभिनय से रहित जो नटन-क्रिया होती है उसे "नृत्त" कहा जाता है, जैसा कि 'अभिनय-दर्पण" में कहा गया है–

"भावाभिनयहीनं नृत्तमित्यभिधीयते"

इस नृत्त में लय-ताल की ही प्रधानता रहती है—नृत्तं ताल-लयाश्रयम्" (–दशरूपक)। वस्तुतः जब ताल और लय के विभिन्न आकार-प्रकारों को अंग-संचालन के द्वारा प्रदर्शित किया जाता है तब उस क्रिया को "नृत्त" कहा जाता है। इसमें भावों का प्रदर्शन नहीं होता। केवल आंगिक-सौंदर्य की शोभा ही दर्शनीय होती है। इसी कारण इसे "परिशुद्ध नृत्य" (Pure Dance) भी कहते हैं। यह नृत्त मानवीय कला-रूपों में सबसे प्राचीन है। शिव जी का "ताण्डव" भी मूलतः नृत्त ही है। यह नृत्त नाट्य की भी शोभा बढ़ाने वाला है। भरत मुनि ने नाट्यशास्त्र में विस्तार से बतलाया है कि नाट्य में इस नृत्त की योजना कहाँ-कहाँ व किस प्रकार की जानी चाहिए। यह नृत्त अत्यन्त शुभ माना जाता है और इस कारण समस्त शुभ अवसरों पर, जैसे कि राज्याभिषेक, देवमूर्ति की यात्रा, विवाह, पुत्र-जन्म, नगर या गृह प्रवेश, महोत्सव आदि मंगल कार्यों में आवश्यक रूप से किया जाता है। कथक नृत्य में नाचे जाने वाले ठाट, टुकड़े, परन, तत्कार आदि इसी नृत्त के अन्तर्गत माने जाते हैं।

नृत्य-नाट्य और नृत्त इन दो कलाओं के मिलाने से जिस तीसरी कला का जन्म हुआ वह "नृत्य" कही जाती है। यह नृत्य रस और भावों

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh

की अभिव्यंजना से युक्त होता है, जैसा कि "अभिनयदर्पण" में कहा गया है—

"रसभावव्यञ्जनादियुक्तं नृत्यमितीर्यते'

किन्तु इसमें प्रधानता भावों की ही होती है, जैसा कि "दशरूपक" में कहा गया है—

"अन्यद् भावाश्रयं नृत्यम्"

अर्थात् नृत्य भावों पर आधारित होता है। वस्तुतः लय-ताल के अनुसार अंगों का संचालन करते हुए भावों को प्रदर्शित करने की क्रिया नृत्य कही जाती है। नृत्य किस प्रकार किया जाता है—इसका बहुत सुन्दर वर्णन आचार्य नन्दिकेश्वर ने इस प्रकार किया है—

आस्येनालम्बयेद्गीतं हस्तेनार्थं प्रदर्शयेत् ।
नेत्राभ्यां दर्शयेद् भावं पादाभ्यां तालमाचरेत् ।।

—जब मुँह से गाना गाया जाए, हाथों की मुद्राओं से उस गीत के शब्दों का अर्थ बतलाया जाए, आँखों से उसके भाव दिखाये जाएँ और पैरों से ताल के अनुसार ठोका दिया जाए तब नृत्य होता है।

नटन-क्रिया के तीनों भेदों में नृत्य सबसे आकर्षक होता है और सबसे कठिन भी। संसार के किसी भी देश में नृत्यकला इस प्रकार लयात्मक भाव-प्रदर्शक के रूप में विकसित नहीं हुई है। यह भारत की अपनी निजी विशेषता है। हमारे देश में प्राचीन काल से ही इस नृत्य कला का बहुत मान-सम्मान रहा है। जहाँ एक ओर यह नृत्य राजदरबारों की शोभा बढ़ाता था वहीं दूसरी ओर मन्दिरों में देवदासियों द्वारा भगवान की आराधना में इसका प्रदर्शन होता था। कथक शैली में ठुमरी, भजन या कोई पद गाते हुए जो भावों का प्रदर्शन किया जाता है वही नृत्य है।

नाट्य, नृत्त व नृत्य इन तीनों में एक विकास-क्रम है। इन तीनों के क्रमिक प्रदर्शन से ही नर्तन को पूर्णता प्राप्त होती है। भारत की प्रत्येक शास्त्रीय नृत्य शैली में इन नटन-भेदों को अलग-अलग प्रदर्शित होते देखा जा सकता है।

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

अभिनय के प्रकार

"अभिनय" शब्द संस्कृत भाषा की "नी" (नय्) धातु (क्रिया) से बना है, जिसमें "अभि" उपसर्ग और "अच्" प्रत्यय जोड़ने से इस शब्द की निष्पत्ति होती है। "अभि" का अर्थ है—"की ओर" तथा "नय" का अर्थ है—"ले जाना"। इस प्रकार "अभिनय" शब्द का अर्थ हुआ—"कवि (नाटककार) या रचनाकार के मुख्य भावों की ओर दर्शकों को ले जाना।" अर्थात् क्रोध, स्नेह, घृणा आदि मन के भावों को प्रकट करने वाली चेष्टाओं द्वारा उन भावों का अनुकरण करना।

अभिनय समय, परिस्थिति और पात्रों की शारीरिक-मानसिक दशा के अनुकूल ही किया जाता है, जिससे पात्र के हृदयगत क्रोध, मोह, स्नेह आदि भाव दर्शकों की समझ में भलीभाँति आ सके। कोई भी अभिनेता जितनी स्वाभाविकता और कलात्मकता के साथ किसी पात्र का अनुकरण करके दिखाता है, दर्शकों को उतने ही अधिक आनन्द व रस का अनुभव होता है। इस प्रकार अभिनय में भी अन्य भारतीय कलाओं के समान ही यथार्थ के साथ कलात्मकता का संयोग आवश्यक माना गया है। इसी कारण आचार्य मल्लीनाथ ने केवल मात्र अनुकरण (नकल करने) को अभिनय न मानकर रस-भाव की व्यञ्जना करने वाली चेष्टाओं को अभिनय कहा है—

अभिनयो रसभावादिव्यञ्जक चेष्टाविशेष: ।"

प्राचीन शास्त्रों में अभिनय के चार प्रकार बताए गए हैं, जिनके नाम हैं- आंगिक, वाचिक, अहार्य और सात्विक। इनका संक्षिप्त परिचय निम्नानुसार है—

आंगिक अभिनय-अंग, प्रत्यंग और उपांगों के विविध प्रकार के संचालन से निर्मित होने वाली विभिन्न मुद्राओं और भाव-भंगिमाओं के

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

द्वारा जो अभिनय सम्पन्न होता है उसे "आंगिक अभिनय" कहा जाता है। इसमें नर्तक शरीर के विभिन्न अवयवों को सुन्दरतापूर्वक हिलाते-डुलाते हुए किसी वस्तु या पात्र की क्रिया को प्रदर्शित करता है। जैसे कि मंच पर बिना गागर को लाए ही केवल अंग-संचालन द्वारा मटकी उठाने, पानी भरने आदि का भाव दिखाना। नृत्य कला का प्रमुख माध्यम मानव शरीर ही है। मनुष्य के जीवन में मानसिक क्रिया-कलाप तो बहुत अधिक होते हैं किन्तु रंगमंच पर अभिनेता इनका प्रदर्शन अपने संवाद व गीतों के अलावा मुख्य रूप से शारीरिक भंगिमाओं के द्वारा ही करता है। इसी कारण अभिनय भेदों में "आंगिक अभिनय" को सर्वप्रथम स्थान दिया गया है। प्राचीन शास्त्रों में शरीर के प्रत्येक अवयव का कितने प्रकार से हलन-चलन हो सकता है और उनसे कौन-कौन से भाव प्रकट होते हैं—यह विस्तार से बतलाया गया है, जिन्हें जानना प्रत्येक नर्तक के लिए जरूरी होता है।

वाचिक अभिनय-जब मुख्य रूप से वाणी (भाषा, बोली) के प्रयोग द्वारा ही अपने भावों की अभिव्यक्ति की जाती है तब उस क्रिया को "वाचिक अभिनय" कहा जाता है। इसमें अभिनेता जिस पात्र का अभिनय कर रहा है उसकी मानसिक अवस्था के अनुसार वाचा या वाणी का कलात्मक अनुकरण प्रस्तुत करता है, जैसे दुःख की अवस्था में धीरे-धीरे रुक-रुक कर बोलना या आवेश में तेजी से एक साथ पूरा वाक्य बोल जाना। इस प्रकार एक ही वाक्य के भिन्न-भिन्न शब्दों पर जोर देने से पूरे वाक्य का अर्थ ही बदल जाता है। यह वाचिक अभिनय नाट्य (या नाटक खेलने की) कला में विशेष उपयोगी होता है किन्तु नृत्य कला में भी बोलों की पढ़न्त या भाव बताते समय गीत के शब्दों का उच्चारण करने में इसका महत्व होता है।

अहार्य अभिनय-नेपथ्यज-विधि का नाम ही "अहार्य" अभिनय है। रंगमंच के पीछे जहाँ पात्रों को सजाया जाता है उस स्थान को "नेपथ्य"

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh

कहते हैं। उस नेपथ्य में ही प्रत्येक अभिनेता को जिस पात्र का अभिनय करना है उसी के अनुरूप रूपरंग (Make-up) और वस्त्र-अलंकारों से सजा कर तब मंच पर आहृत किया जाता है (अर्थात् लाया जाता है) अतः बाहरी साधनों से शरीर को सजा कर फिर मंच पर "आहरण" करने के कारण ही इसे "अहार्य अभिनय" कहते हैं। रंगमंच पर किसी भी पात्र की सर्वप्रथम पहचान इस प्रकार रूप-सज्जा से ही होती है कि वह कौन है और किस हालत में है। इस कारण नाट्यकला में अहार्य अभिनय का असाधारण महत्व होता है। यह अहार्य अभिनय चार प्रकार में सम्पन्न होता है—१. रूप सज्जा (Make-up), २. वस्त्र-आभूषण, ३. पुस्त (Models या Settings) व ४. संजीव अर्थात् मुखौटे लगाकर अन्य जीव-जन्तु दिखाना।

सात्विक अभिनय—दूसरों के सुख-दुःखादि भावों से जब मनुष्य का मन बहुत अभिभूत हो जाता है तब उस भाव विशेष में ही मन के एकाग्र हो जाने को "सत्व" कहते हैं। मन की इसी सत्व-अवस्था से आठ प्रकार के "सात्विक-भाव" उत्पन्न होते हैं, जिनके नाम हैं—१. स्तम्भ (स्तम्भित यानि भौचक्का हो जाना), २. प्रलय (मूर्छित हो जाना), ३. रोमांच (रोएं खड़े हो जाना), ४. स्वेद (पसीना आना), ५. वैवर्ण्य (चेहरे का रंग बदल जाना), ६. वेपथु (लम्बी-लम्बी साँस लेना) ७. अश्रु (आँसू आना) ८. वैस्वर्य (आवाज बदल जाना)। इन्हीं सात्विक भावों का प्रदर्शन "सात्विक अभिनय" कहलाता है। यह चारों प्रकार के अभिनयों में जहाँ सर्वश्रेष्ठ माना जाता है वहीं इसका प्रदर्शन सबसे कठिन भी होता है। जब अभिनेता पात्र की जिस दशा को प्रदर्शित कर रहा हो उस भावावस्था में पूरी तरह डूब जाए तभी ये सात्विक भाव अपने आप प्रकट होते हैं।

इन चार प्रकार के अभिनय भेदों से ही नाट्य-प्रयोग सम्पन्न होता है और नाट्य के प्राणरूप "रस" का उदय होता है, इसीलिए हमारे यहाँ अभिनय और प्रयोग को परस्पर पर्यायवाची माना गया है। यों तो अभिनय

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

के चारों ही प्रकार नाट्य की शोभा को बढ़ाने वाले हैं और मिल-जुलकर ही कार्य करते हैं फिर भी तीनों नटन (नर्तन) भेदों में से प्रत्येक में किसी एक की ही प्रमुखता रहती है, जैसे नृत्त में आंगिक अभिनय की, नाट्य में वाचिक अभिनय की और नृत्य में सात्विक अभिनय की।

नृत्यकला में अभिनय की विशिष्ट महत्ता को देखते हुए आचार्य नन्दिकेश्वर ने अभिनय-रूपी भगवान शंकर की इस प्रकार वन्दना की है—

आङ्गिकं भुवनं यस्य वाचिकं सर्ववाङ्मयम्।
अहार्यं चन्द्रतारादि तं नुमः सात्विकं शिवम्॥

—इस संसार के समस्त प्राणियों का सारा क्रिया-कलाप जिन का आंगिक अभिनय है, सभी प्रकार का साहित्य और वाणी-व्यवहार जिनका वाचिक अभिनय है, चाँद, सितारे आदि जगत का सारा श्रृंगार जिनका अहार्य अभिनय है, उन सात्विक अभिनय स्वरूप (अर्थात् भावनामय) शिवजी को नमस्कार है।

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

अंग संचालन

हमें अपने व्यवहारिक जीवन में आवश्यकता वश कभी अंगों को समेटना पड़ता हैं, कभी फैलाना पड़ता है, और कभी झिटकना पड़ता है। नृत्य हमारे दैनिक कार्य कलापों की ही अनुकृति है, अतः नृत्य में भी ये समस्त क्रियायें अपने मूल रूप में कलात्मक अन्तर सहित विद्यमान हैं। प्राचीन नृत्य शास्त्रियों ने इस समस्त अङ्ग-संचालन को पांच भागों में विभक्त कर उनकी नाम सहित स्वतन्त्र व्याख्या की है। वे पांच प्रकार हैं:- अञ्चित, कुञ्चित, रेचित, आछिप्त, और विछिप्त।

१ **अञ्चित**:–अञ्चित का अर्थ अङ्गों को आवश्यकतानुसार फैलाना है।

२ **कुञ्चित**:–कुञ्चित से तात्पर्य अङ्गों को समेटने, सिकोड़ने की क्रिया से है।

३ **रेचित** :–रेचित क्रिया का प्रयोग अङ्गों को तानने, बढ़ाने, खींचने आदि के भावों में किया जाता है।

४ **आछिप्त** :–जब हम प्रणामादि भावों के प्रदर्शन हेतु झुकते हैं अथवा अन्य किसी भाव-निर्देश हेतु अङ्गों को लपेटने आदि की क्रियायें करते हैं तो वह आछिप्त कहलाती है।

५ **विछिप्त** :–विछिप्त क्रिया का प्रयोग अङ्गों को झिटकने, झटका देने आदि के भाव प्रदर्शन हेतु किया जाता है।

नृत्य के इन तकनीकी (Technical) शब्दों का ज्ञान विद्यार्थियों के लिए अत्यन्त आवश्यक इस दृष्टि से भी है कि जब वे आगे इस कला के अन्य शास्त्रीय ग्रन्थों का अध्ययन करेंगे तो उनमें प्रायः इस प्रकार के प्रयोग मिलते हैं कि—इस करण हेतु उस पैर को अञ्चित करो अथवा उस हाथ को कुञ्चित करो इत्यादि, तब वे ग्रन्थकार के उचित निर्देशों को ठीक प्रकार से समझ सकें।

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

अंग, प्रत्यंग और उपांग

जैसा कि हमने पूर्व में लिखा है कि आंगिक अभिनय के अन्तर्गत शरीर के विभिन्न अवयवों का संचालन किया जाता है। अभिनय की दृष्टि से शरीर के विभिन्न अवयवों को तीन भागों में विभाजित किया गया है, जिनके नाम हैं--अंग, प्रत्यंग और उपांग।

अंग-शरीर के मुख्य-मुख्य अवयवों को "अंग" कहा जाता है। ये संख्या में छः होते हैं। इनके नाम हैं—सिर, दोनों हाथ, वक्षस्थल (छाती) पार्श्व (बाजू या बगल), कटितट (कमर के नीचे का भाग या कूल्हा) और दोनों पाँव। कुछ लोग ग्रीवा (गर्दन) को भी अंग मानते हैं।

प्रत्यंग-अंगों को जोड़ने वाले अवयव "प्रत्यंग" (प्रति+अंग) कहे जाते हैं। ये भी संख्या में छः होते हैं। इनके नाम हैं—स्कंध (कंधा), भुजा, पीठ, पेट, उरु (पैड़ू) और जंघा। कुछ विद्वान मणिबंध (कलाई) कोहनी तथा घुटने को भी प्रत्यंग मानते हैं। कुछ लोगों के मत से ग्रीवा भी प्रत्यंग है।

उपांग-प्रत्येक अंग के छोटे-छोटे अवयवों को "उपांग" कहते हैं। ये शरीर के हर अंग में अलग-अलग होते हैं। जैसेकि "शिर" के १२ उपांग हैं, जिनके नाम हैं—नेत्र, भौंह, आँख की पुतली, पलक, नाक, गाल, जबड़े, ओंठ, दाँत, जीभ, ठोड़ी और मुख (चेहरा)।

पैर के उपांग हैं—एड़ी, टखना, पंजे व अंगुलियाँ।

हाथ के उपांग हैं—कलाई, हथेली, पंजा व अंगुलियाँ।

कुछ लोग कंधों को भी उपांग मानते हैं।

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh

इन अंग, प्रत्यंग और उपांगों का प्रयोग प्रत्येक नृत्य में किया जाता है, अतः "अभिनय-दर्पण" में इन्हें "आंगिक अभिनय के साधन" नाम दिया गया है। वैसे तो अङ्गों का संचालन करने पर प्रत्यंग और उपांगों का स्वाभाविक रूप से ही परिचालन हो जाता है, किन्तु शास्त्रों में इनमें से प्रत्येक के परिचालन के प्रकारों का अलग-अलग वर्णन भी किया गया है, जिनमें से कुछ का परिचय हम अगले अध्यायों में देंगे, क्योंकि इनका क्रियात्मक ज्ञान नृत्य के विद्यार्थियों के लिए परम आवश्यक है।

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

शिरो-भेद

मनुष्य के अङ्गों में सर्व प्रमुख होता हैं—शिर। सिर के शारीरिक महत्व से तो सभी परिचित हैं, अभिनय की दृष्टि से भी इसका कम महत्व नहीं है। आचार्य नन्दिकेश्वर ने अपने अभिनय-दर्पण नामक ग्रंथ में नौ प्रकार के शिरो-भेद अर्थात सिर-संचालन के प्रकार बताए हैं जिनके नाम हैं–सम, उद्वाहित, अधोमुख, आलोलित, धुत, कम्पित, परावृत्त, उत्क्षिप्त और परिवाहित। इन सबके लक्षण-विनियोग निम्नानुसार हैं।

१ **समशिर**—न तो अधिक ऊँचा और न अधिक नीचा ऐसा निश्चल सिर ही "सम शिर" कहलाता है। इसका प्रयोग नृत्य के आरम्भ में, जय, अहंकार, प्रेम और कोप आदि में किया जाता है।

२ **उद्वाहित शिर**–ऊपर की ओर उठे हुए सिर को उद्वाहित शिर कहते है। इसका प्रयोग ध्वजा, चन्द्रमा, पर्वत, आकाश में घूमने वाली वस्तु और ऊंची चीज बताने में किया जाता है।

३ **अधोमुख शिर**—नीचे की ओर झुका हुआ शिर "अधोमुख शिर" कहा जाता है। इस का प्रयोग लज्जा, दुःख अभिनन्दन, चिन्ता, मूर्च्छा, नीचे पड़ी हुई वस्तु को उठाने तथा पानी में डुबकी लगाने का भाव दिखाने में किया जाता है।

४ **आलोलित शिर**—मण्डलाकार यानि गोलाई से घूमता हुआ सिर "आलोलित शिर" कहा जाता है। इसका प्रयोग निद्रा का वेग, पिशाच बाधा, मद, मूर्च्छा, विकट हंसी आदि भावों को दिखाने में किया जाता है।

५ **धुत शिर**—बाएँ से दाहिनी ओर या दाँए से बाँई ओर चलता हुआ सिर "धुत-शिर" कहलाता है। इसका प्रयोग बगल की ओर

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh

देखने, दूसरों को निरुत्साहित करने, आश्चर्य, दुःख, अनिच्छा, भय, युद्ध, मदिरा-पान करने, अपने अङ्गों को देखने, बगल की ओर से किसी को बुलाने, "ऐसा नहीं है"—कहने आदि में किया जाता है ।

६ **कम्पित शिर**—ऊपर व नीचे चलता हुआ सिर "कम्पित शिर" कहा जाता है । इसका प्रयोग क्रोधित होकर "ठहरो" कहने, प्रश्न करने, संकेत करने, नजदीक बुलाने, देवताओं का आवाहन करने आदि में होता है ।

७ **परावृत्त शिर**—पीछे की ओर मुड़ा हुआ सिर "परावृत्त शिर" कहलाता है । इसका प्रयोग लज्जा, मुंह फेर लेना, कोप, अनादर, सिर के बाल, तरकस देखना, आज्ञा देना आदि भावों को दिखाने में होता है ।

८ **उत्क्षिप्त शिर**—सिर को एक ओर मोड़ कर ऊपर उठाने को "उत्क्षिप्त शिर" कहते हैं । इस का प्रयोग "इसको लो" या "इधर लाओ" कहने, सहायता व अङ्गीकार करने में किया जाता है ।

९ **परिवाहित शिर**—चँवर की तरह सिर को एक ओर से दूसरी ओर डुलाने को "परिवाहित शिर" कहते हैं । इसका प्रयोग मोह, विरह, देवताओं की स्तुति, संतोष, सम्मति और विचार आदि में होता है ।

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

दृष्टि-भेद

आँख शरीर के सबसे महत्वपूर्ण अङ्गों में से एक है। यह उपांग जितना छोटा है उससे अधिक उपयोगी है। बिना आँखों के सारा संसार ही अन्धकारमय है। मानव-सौंदर्य में आंखों का विशाल होना, उसकी चंचलता आदि विशेषताएँ चार चाँद लगा देती हैं। ये सौंदर्यवर्धक होने के साथ ही भाव-राशि भी हैं। केवल आँखों को देखकर ही हम भय, आश्चर्य, रुदन, प्रसन्नता आदि भावों को जान सकते हैं। अतः नृत्य में दृष्टि भेदों का विशेष महत्व है। भाव-प्रदर्शन को सजीव बनाने के लिए प्रत्येक नृत्यकार को दृष्टि भेदों का ज्ञान अत्यावश्यक है। भरत, नन्दिकेश्वर आदि आचार्यों ने नेत्राभिनय के महत्व को देखते हुए आठ प्रकार के दृष्टि-भेदों का वर्णन किया है, जिनके नाम हैं—सम, साची, प्रलोकित, आलोकित निमीलित, उल्लोकित, अनुवृत, व अवलोकित। इन सबके लक्षण-विनियोग निम्नानुसार हैं—

१ **सम दृष्टि**—देवांगनाओं की भाँति बिना पलक झपकाए सीधे देखने को "सम दृष्टि" कहते हैं। इसका प्रयोग नाट्य के आरम्भ में, तौलने में, दूसरे के सोच-विचार को जानने के प्रयत्न में, आश्चर्य, देव-प्रतिमा दिखाने आदि में किया जाता है।

२ **साची दृष्टि**—आँखों के कोने से देखने को "साची दृष्टि" कहा जाता है। इसका प्रयोग संकेत, मूछों को छूना, बाण से निशाना, तोता, याद करना, कार्यारम्भ करने आदि में होता है।

३ **आलोकित दृष्टि**—आँखों को पूरी तरह खोल कर पुतलियों को घुमाते हुए देखना "आलोकित दृष्टि" है। इसका प्रयोग कुम्हार का चाक बताने, याचना करने, सभी वस्तुओं को देखने आदि में होता है।

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh

४ **प्रलोकित दृष्टि**—एक ओर से दूसरी ओर पुतलियां को चलाते हुए देखने को "प्रलोकित दृष्टि" कहते हैं। इसका प्रयोग दोनों ओर की वस्तुओं को देखने, चलती हुई वस्तु को दिखाने, विशेष प्रेम या मूर्खता प्रकट करने आदि में होता है।

५ **निमीलित दृष्टि**—अधखुली आँखों से देखने को "निमीलित दृष्टि" कहते हैं। इसका प्रयोग सर्प, परवशता, जप, ध्यान, नमस्कार, उन्माद, व सूक्ष्म दृष्टि आदि बताने में किया जाता है।

६ **अनुवृत्त दृष्टि**—बड़े वेग से ऊपर-नीचे देखने को "अनुवृत्त दृष्टि" कहते हैं। इसका प्रयोग क्रोध से देखने या प्रिय मित्रों को नमस्कार करने आदि में होता है।

७ **उल्लोकित दृष्टि**—ऊपर की ओर देखने को "उल्लोकित दृष्टि" कहते हैं। इसका प्रयोग ध्वजा का अग्रभाग, मन्दिर की चोटी, ऊँचाई व चाँद-चाँदनी आदि दिखाने में किया जाता है।

८ **अवलोकित दृष्टि**—नीचे की ओर देखने को "अवलोकित दृष्टि" कहते हैं। इसका प्रयोग छाया, विचार, शैय्या, श्रम, प्रकट करना तथा अपने अङ्गों की ओर देखना आदि क्रियाओं में होता है।

भ्रुव-संचालन

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

नृत्य भावाश्रित है, और नृत्य में सात्विक भावों को उत्पन्न करने वाली भूमि है, मनुष्य का चेहरा। चेहरे पर स्थित नैत्र, नासिका, कपोल, भ्रुव आदि प्रत्यंग ही सात्विक भावों के स्रोत हैं। हमने पिछले अध्याय में बतलाया है कि नैत्र ही इनमें प्रधान हैं, भाव-राशि हैं। यद्यपि नैत्र की सीमा में पुतलियाँ, पलकें, भवें आदि सभी आती हैं, तथा इन सभी की क्रियाएँ परस्पर सम्बद्ध हैं, किन्तु शास्त्रों में इन सभी की क्रियाओं पर स्वतंत्र रूप से, सूक्ष्म व अधिक वैज्ञानिक तरीके से विचार किया गया है। भौंह का मानव सौंदर्य में अपना मौलिक स्थान है। प्रिय की कुटिल भृकुटि किस पत्थर हृदय में दरार कर अपना स्थान नहीं बना लेतीं ? अतः भरत मुनि ने भ्रुवा की सात क्रियाएँ बतलाई हैं, जो इस प्रकार हैं—

१. **सहज**—भौंहों की स्वाभाविक स्थिति ही "सहज" है।

२. **उत्क्षेप**—भौंहों को आवश्यकतानुसार ऊपर चढ़ाना "उत्क्षेप" कहलाता है।

३. **पातन**—भौंहों को नीचे की ओर गिराना या झुकाना "पातन" कहा जाता है।

४. **भृकुटि**—भौंहों को इधर-उधर घुमाने व चढ़ाने की क्रिया को "भृकुटि" कहते हैं।

५. **चतुर**—भोंहों को फैलाने की क्रिया "चतुर" है।

६. **कुञ्चित**—भौंहों को नीचे की ओर मोड़ना ही "कुञ्चित" कहलाता है।

७. **रेचित**—केवल एक भौंह को ऊपर उठाने की क्रिया "रेचित" कही गई है।

विभिन्न भावों की समुचित संसृष्टि के लिए इन भ्रुव-सञ्चालन की क्रियाओं का ज्ञान अत्यन्त आवश्यक है। जैसे आश्चर्य के भाव में उत्क्षेप क्रिया का प्रयोग होगा तो श्रृंगार में भृकुटि का। यदि इनका सम्यक् ज्ञान न हो तो अभिनय अस्वाभाविक एवं प्रभावहीन हो जाता है।

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

ग्रीवा भेद

ग्रीवा यानि गर्दन हमारे समस्त क्रिया-कलापों व अङ्ग-संचालन की मूल है। बिना गर्दन घुमाए न तो हम ऊपर देख सकते हैं और न बगल में। अवस्था की अनुकृति का नाम ही नाट्य है, तब भला इस उपयोगी प्रत्यंग का प्रयोग नृत्य में न हो—यह कैसे हो सकता है। इसी कारण "अभिनय दर्पण" में आचार्य नन्दिकेश्वर ने ग्रीवा-संचालन के चार प्रकार बतलाए हैं, जिनके नाम हैं—सुन्दरी, तिरश्चीना, परिवर्ती और प्रकम्पित ग्रीवा। इन सबका लक्षण-विनियोग निम्नानुसार वर्णित है—

१ **सुन्दरी ग्रीवा**—गर्दन को सुगमतापूर्वक समान रूप से इधर-उधर चलाने को "सुन्दरी ग्रीवा" कहते हैं। इसका प्रयोग स्नेहारम्भ, यत्न, विस्तार, पूर्णरूप बताने और प्रसन्नतापूर्वक स्वीकृति देने आदि में होता है।

२ **तिरश्चीना ग्रीवा**—दोनों पार्श्व में व ऊपर की ओर सर्प की तरह चलती हुई गर्दन को "तिरश्चीना ग्रीवा" कहते हैं। इसका प्रयोग तलवार चलाने, साँप की चाल दिखाने आदि में होता है।

३ **परिवर्ती ग्रीवा**—अर्ध चन्द्राकार रूप से दाहिने-बाएँ चलती हुई गर्दन को "परिवर्ती ग्रीवा" कहते हैं। लास्य नृत्य, प्रिय के चुम्बन आदि में यह प्रयुक्त होती है।

४ **प्रकम्पिता ग्रीवा**—कबूतरी के कंठ की तरह काँपते हुए आगे-पीछे चलती हुई गर्दन को "प्रकम्पिता ग्रीवा" कहते हैं। इसका प्रयोग "हम-तुम" बताने, लोकनाट्यों में, झुलने में और बहुत धीरे-धीरे बड़बड़ाने आदि में होता है।

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

हस्त-मुद्रा या हस्ताभिनय

शब्द-कोषो में मुद्रा शब्द के अनेक अर्थों का विधान है, यथा—मुहर सिक्का शरीर की कोई भंगिमा (Pasture) आदि। किन्तु नृत्य में यह शब्द विशेष महत्व रखता है। भारतीय नृत्यों में आधुनिक युग में मुद्रा हाथ या हाथों की भंगिमा को कहते हैं।

मुद्रा शब्द संस्कृत की 'मुद्' धातु से विनिर्मित है, जिसका शाब्दिक अर्थ होता है—आनन्द। आमोद-प्रमोद आदि शब्द भी इसी धातु से बने हैं। इसमें 'रा' (अर्थात् आदान, देना) प्रत्यय जोड़ देने पर 'मुद्रा' शब्द निष्पन्न होता है, जिसका अर्थ तंत्र शास्त्रों में इस प्रकार बताया गया है कि 'मुद्रा हाथों की वह भंगिमा विशेष है, जिससे देवता प्रसन्न होते हैं और उपासक काम क्रोधादि शत्रुओं से मुक्त हो जाता है।'

नृत्य की मुद्राओं और तान्त्रिक मुद्राओं में तात्विक तथा व्यवहारिक भेद है। इस प्रकार मुद्राओं का प्रयोग योगियों, सिद्धों, मूर्तिकारों तथा बौद्धों के द्वारा भी किया गया है, किन्तु इन सभी के मुद्रा विधानों में सैधान्तिक अन्तर है।

प्राचीन भारतीय नृत्य शास्त्रों में मुद्रा को 'हस्त' तथा 'हस्ताभिनय' कहा गया है। भरत नाट्यशास्त्र अभिनय दर्पण आदि प्राचीन ग्रंथों में इन हस्ताभिनयों का विस्तृत वर्णन किया गया है। भारत की विभिन्न नृत्य शैलियों के अपने सिद्धान्तानुसार स्वतंत्र ग्रंथ भी इस विषयक हैं; जो मूलतः भरतनाट्य शास्त्र पर ही आधारित हैं। इन सभी ग्रंथों में मुद्राओं का नृत्य की भाषा में वर्णमाला के समान महत्व माना गया है।

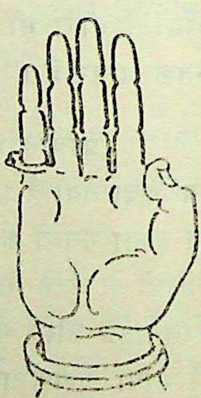
भरत मुनि ने हस्ताभिनय को तीन श्रेणियों में विभाजित किया है—असंयुत हस्त, संयुत हस्त और नृत हस्त। एक हाथ से बनने वाली

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

मुद्रा को "असंयुत हस्त" और दोनों हाथों के संयोग से बनने वाली हस्त-मुद्रा को "संयुत हस्त" कहते हैं। नृत्त में प्रयुक्त होने वाली मुद्राएँ "नृत्त हस्त" कही जाती हैं। भरत नाट्यशास्त्र के अनुसार इन हस्ताभिनयों की संख्या ६४ है। इनमें से २४ असंयुत हस्त, १३ संयुत हस्त और २७ नृत्त हस्त हैं। जबकि अभिनय दर्पण के अनुसार ३२ असंयुत हस्त और १८ संयुत हस्त, कुल ५१ हस्ताभिमय होते हैं। इस ग्रंथ में "नृत्त हस्तों" को अलग से मान्यता नहीं दी गई है। वस्तुतः वे इन्हीं असंयुत व संयुत हस्तों में समाहित हैं।

आचार्य नन्दिकेश्वर रचित अभिनय-दर्पण में वर्णित विभिन्न हस्त मुद्रायें निम्नानुसार हैं :–

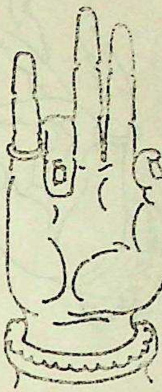
असंयुत हस्त



१. पताका—हाथ की समस्त अँगुलियाँ सीधी फैलाकर उनके पोरों को थोड़ा झुका देने तथा अँगूठे को मोड़ कर तर्जनी के मूल में स्थित करने से यह मुद्रा बनती है। इस मुद्रा का प्रारम्भ नाट्यारम्भ में बादल, वस्तु, वस्तु निषेध करने, कुच-स्थल, निशा, नदी, देवस्थान, घोड़ा, काटना, वायु, शयन, जाने का उद्योग करने, प्रताप, प्रसाद, चन्द्रिका, धूप, द्वार बन्द करने, लहर, गली में प्रवेश करने, समता, अंगराग, शपथ लेने आदि भावों के प्रदर्शन में किया जाता है।

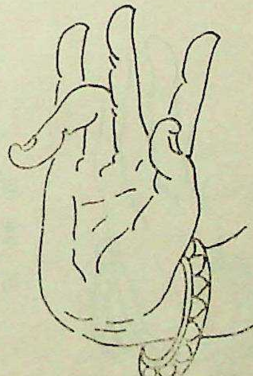
CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

२. त्रिपताका—जब पताका हस्त मुद्रा में अनामिका अँगुली झुका दी जाय तो वह 'त्रिपताका' मुद्रा कहलाती है। इस मुद्रा का उपयोग मुकुट, वृक्ष वज्र, इन्द्र, केतकी-कुसुम, दीपक, अग्नि की ज्वाला, जमुहाई, कबूतर, पत्रालेख, बाण, परिवर्तन आदि भावों के प्रदर्शन में किया जाता है।

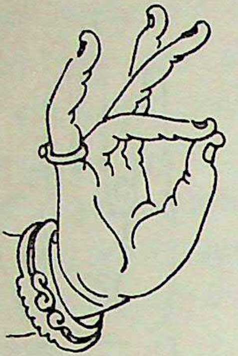


३. अर्ध पताका—त्रिपातक मुद्रा में कनिष्ठिका अँगुली को झुका देने पर "अर्ध पताका" मुद्रा बनती है। इस मुद्रा का विनियोग पल्लव (पत्ते), फलक, नदी-तट, दोनों कहवे, छुरी, ध्वज, शिखर आदि भावों के प्रदर्शन में किया जाता है।

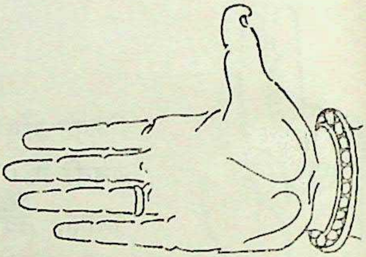
४ कर्तरीमुख—पताका हस्त में अनामिका व मध्यमा अँगुलियों को झुका देने पर यह मुद्रा निर्मित होती है। इस मुद्रा द्वारा स्त्री व पुरुष का अलग-अलग निर्देश करने, विरुद्ध गति, ठोकर खाने, आँख का कोना, मरण, विद्युत, विरह में शयन, पत्तन, रुदन आदि भाव बतलाये जाते हैं।



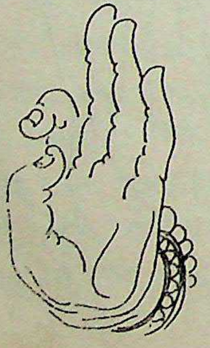
CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.



५. **मयूर**—पताका मुद्रा में अनामिका अँगुली को टिका देने पर वह "मयूर" मुद्रा बनती है। इस मुद्रा द्वारा मयूर की गर्दन बतलाने, लता, शकुन पक्षी, वमन (उल्टी), बालों की लट सुलझाने, ललाट-तिलक, नदी का बहाव, शास्त्रार्थ, प्रसिद्धि आदि के भाव बतलाये जाते हैं।

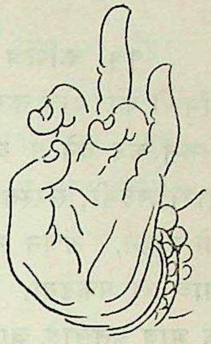


६. **अर्द्धचन्द्र**—पताका मुद्रा अँगूठा फैला देने पर 'अर्द्धचन्द्र' मुद्रा बनती है। कृष्ण पक्ष की अष्ठमी का चन्द्रमा, हाथ से गला पकड़ने, भाला, देवताओं का अभिषेक, भोजन-पात्र, उत्पत्ति, कटि, चिन्ता, आत्म-वाचन ध्यान, प्रार्थना, अंगों का स्पर्श, पूर्वजों को प्रणाम करने में इस मुद्रा का उपयोग किया जाता है।



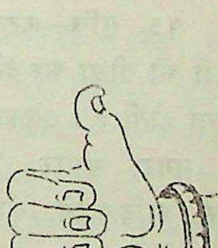
७. **अराल**—जब पताका हस्त में तर्जनी अँगुली झुका दी जाय तो वह 'अराल' मुद्रा कहलाती है। इस मुद्रा द्वारा विषपान, अमृत, प्रचण्ड पवन आदि के भाव दर्शाये जाते हैं।

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.



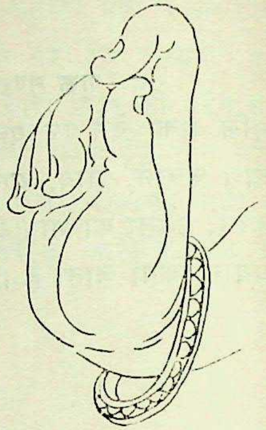
८. **शुक्र तुण्ड**—अराल मुद्रा में अनामिकांगुलि झुका देने पर यह 'शुक्रतुण्ड' मुद्रा बनती है। बाण चलाने, घाव, याद करने, आश्चर्यजनक बात करने, उग्रता का भाव बतलाने के लिए इस मुद्रा का प्रयोग किया जाता है।

९. **मुष्टि**—चारों अँगुलियों को हथेली में टिका कर ऊपर से अँगूठा रख देने से 'मुष्टि' मुद्रा बनती है। स्थिर, गाल पकड़ने, वस्तु उठाने, मल्लों का युद्ध आदि भावों के भावों प्रदर्शन में यह मुद्रा प्रयोजित होती है।

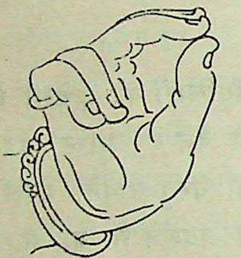


१०. **शिखर**—मुष्टिका मुद्रा में अँगूठा सीधा खड़ा कर देने पर यह 'शिखर' मुद्रा बनती है। इसके द्वारा कामदेव, धनुष-स्तम्भ, निश्चय पितृ-कर्म, ऊपर का ओंठ, प्रवेश, दाँत, प्रश्न करना, लिंग, 'नहीं है' कहने, स्मरण, पुनर्संग्रह, आलिंगन आदि का भाव बतलाया जाता है।

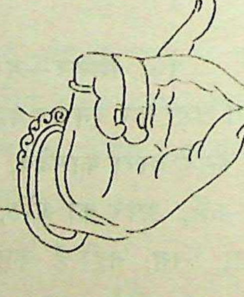
 CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.



११. कपित्थ—शिखर मुद्रा में तर्जती अँगुली को मोड़ कर उसे अँगूठे के ऊपर अव-स्थित कर देने से यह मुद्रा बनती है। इसके द्वारा लक्ष्मी, सरस्वती, नटों द्वारा ताल धारण गो दोहन, अंजन लगाना, फूल ग्रहण करना, आञ्चल पकड़ना, घूँघट, धूप-दीपार्चन आदि के भाव बतलाये जाते हैं।



१२. कटकामुख—जब कपित्थ हस्त में तर्जनी के साथ मध्यमा अँगुली को भी अँगूठे पर टिका दिया जाता है तो वह 'कटकामुख' मुद्रा कहलाती है। इसके द्वारा फूल तोड़ने, मोती का हार या पुष्पाहार धारण करने, धनुष का मध्य भाग खीचने, ताम्बूल प्रदान करने, कस्तूरी आदि वस्तु पीसने, सुगन्धित वस्तु लगाने, वचन व दृष्टि भाव बतलाये जाते हैं।

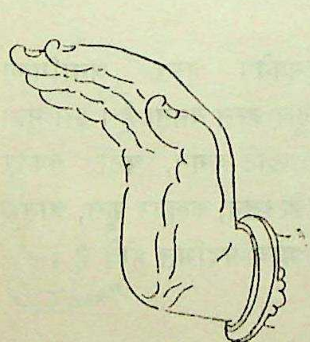


१३. सूचि—कटकामुख मुद्रा में तर्जनी अँगुली को सीधा कर देने पर 'सूचि' मुद्रा बनती निर्मित होती है। इसका विनियोग एक परब्रह्म सूर्य, नगर, संसार, 'ऐसा ही', 'यहाँ वहाँ', 'उसमें' आदि कहने, निर्जन, मना करने, शलाका शरीर, वेणी-बन्धन, छत्र, समर्थ, दोनों हाथ, भेरी वादन आदि अनेक अर्थों में किया जाता है।

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

१४. चन्द्रकला—सूचि हस्त में अँगूठा मुक्त कर फैला देने पर यह मुद्रा 'चन्द्रकला' बनती है। इस मुद्रा का प्रयोग चन्द्रमा, मुख, शिवजी का मुकुट, गंगा आदि का भाव प्रदर्शित करने में होता है।

१५. पद्म कोष—हाथ की समस्त अँगुलियाँ फैली हुई तथा अन्दर की ओर झुकी हुई होने पर 'पद्मकोष' मुद्रा निर्मित होती है। इस मुद्रा के द्वारा बिल्वादि फल, स्त्रियों के स्तन-कुम्भ, गोलाई से घूमना, गेंद, भोजन बनाना, भोजन करना, फूल की कली, आम, पुष्प वर्षा, मञ्जरी, जवाकुसुम, घंटी, कमल, अण्डादि के भाव बतलाये जाते हैं।

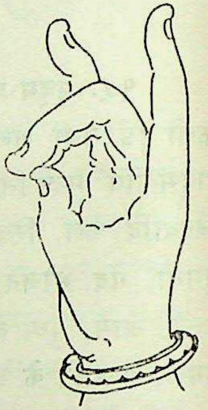


१६. सर्पशीर्ष—पताका हस्त में अँगुलियों को झुका देने पर 'सर्पशीर्ष' मुद्रा बनती है। चन्दन, सर्प, मन्द्रध्वनि, पालन-पोषण, देवताओं व ऋषियों को जल देना, घड़ा उठाने, मल्लों की भुजा बतलाने आदि भावों के प्रदर्शन में यह मुद्रा प्रयोजित होती है।

 CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

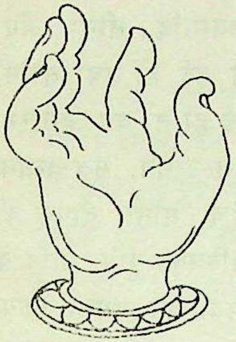
१७. मृगशीर्ष—सर्प शीर्ष हस्त में कनिष्ठिका व अँगूठा सीधा कर तान देने पर 'मृगशीर्ष' मुद्रा बनती हैं। स्त्री, कपोत, चक्र, सीमा, भय, विषाद, वस्त्र, पुकारना, त्रिपुण्ड लगाना, हरिण, पैर दबाना, सर्वस्व, मिलन, काम-मन्दिर, छत्र-धारण, सञ्चरण, प्रिय को बुलाने आदि के भावों के प्रदर्शन में इस मुद्रा का प्रयोग किया जाता है।

१८. सिंहमुख—जब मध्यमा व अनामिका अँगुलियों को अँगूठे पर टिका कर शेष दोनों अँगुलियों को फैला दिया जाता है तो 'सिंहमुख' मुद्रा कहलाती है। इस मुद्रा के द्वारा होम (यज्ञ), खरगोश, हाथी, कुशाग्रहण, कमल का हार, सिंह-मुख, वैद्य द्वारा दवा तैयार करने, शोधन करने आदि के भाव दर्शाये जाते हैं।



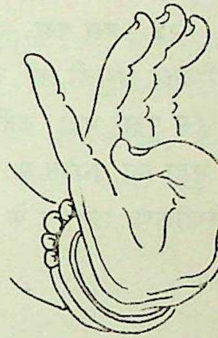
१६. काँगूल—पद्मकोष हस्त अनामिका अँगुली झुका देने पर काँगूल हस्त बनता है। इस मुद्रा के द्वारा लकुच का फल, छोटे कंगन, घंटी, चकोर पक्षी, क्रमुक वृक्ष, नवोढ़ा के स्तन, कल्हार फूल, चातक पक्षी, नारियल आदि के भाव प्रदर्शित होते हैं।

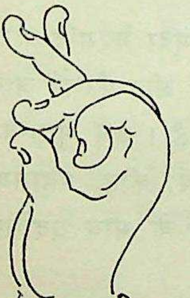
CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.



२०. **अलपद्म**—सभी अँगुलियाँ फैली हुई तथा झुकी हुई होने पर वह 'अलपद्म' मुद्रा कही जाती है। उसके द्वारा पूरा खिला हुआ कमल, गज कुम्भ, आवर्तन, स्तन, विरह, आईना पूर्णचन्द्र, सौन्दर्य, वेणी, चन्द्रशाला, गाँव, ऊँचाई, क्रोध, तालाब, गाड़ी, चक्रवाक पक्षी, गुनगुनाने की ध्वनि, प्रशंसा आदि के भावों का प्रदर्शन किया जाता है।

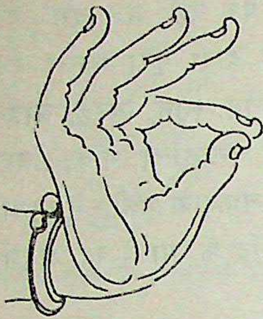
२१. **चतुर**—जब कनिष्ठिका अँगुली को सीधी कर, अँगूठे को अनामिका के मूल में स्थिर कर और शेष तीनों अँगुलियों को झुका देने पर यह 'चतुर' नामक मुद्रा बनती है। इस मुद्रा के द्वारा कस्तूरी, 'थोड़ा सा', स्वर्ण, ताम्र, लोहा, नीला, स्वेद, रसास्वाद, नेत्र, वर्ण भेद, प्रणाम, सरस, मन्द गमन, टुकड़े, परन, मुख, घृत, तैलादि के भाव प्रदर्शित होते हैं।





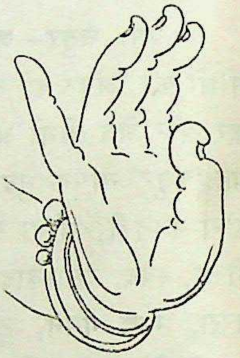
२२. **भ्रमर**—मध्यमा अँगुली और अँगूठे को मिलाकर तर्जनी को मोड़कर अँगूठे के मूल में स्थित कर देने तथा शेष दोनों अँगुलियों को सीधाकर फैला देने पर यह 'भ्रमर' मुद्रा निर्मित होती है। इस मुद्रा का विनियोग भँवरा, तोता, पंख, सारस, कोयल आदि के भाव प्रदर्शन में होता है।

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.



२३. **हंसास्य**—मध्यमादि तीनों अँगुलियाँ अलग-अलग फैली हुई हों तथा तर्जनी अँगुली अँगूठे से मिली हुई हो तो वह 'हंसास्य' मुद्रा कहलाती है। मंगल-उत्सव, सूत्र-बन्धन, उपदेश, विनिश्चय, रोमांच, मोती, दीपक की बत्ती बढ़ाना, कसौटी, मल्लिका पुष्प आदि के भाव प्रदर्शन में इस मुद्रा का प्रयोग किया जाता है।

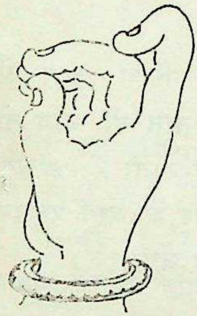
२४. **हंस पक्ष**—जब सर्पशीर्ष हस्त में कनिष्ठिका अँगुली को सीधी तान दी जाय तो वह 'हँस पक्ष' मुद्रा कही जाती है। इस हंस-पक्ष मुद्रा का प्रयोग छः की संख्या, सेतुबन्ध, नखरेखांकण, छतादि के भाव प्रदर्शन में होता है।



२५. **संदंश**—पद्मकोष मुद्रा में यदि बार-बार अँगुलियाँ पास लाई जायँ और फैलाई जायँ तो वह 'संदंश' मुद्रा कहलाती है। इस मुद्रा का विनियोग उदर, बलिदान, घाव, कीट, महाभय, अर्चन, पाँच की संख्या आदि के भाव प्रदर्शित करने में होता है।

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

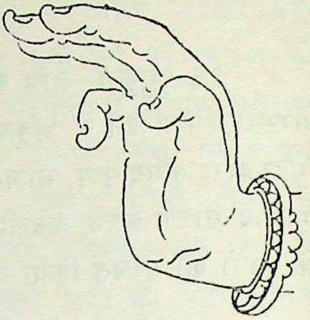
२६. **मुकुल**—हाथ की पाँचों अँगुलियों को परस्पर मिला देने से 'मुकुल' मुद्रा बनती है। इस मुद्रा द्वारा कुमुद-पुष्प, भोजन, कामदेव (पंच बाण) मुद्रादि धारण करने, कदली पुष्प (केले) आदि के के भावों को सूचित किया जाता है।



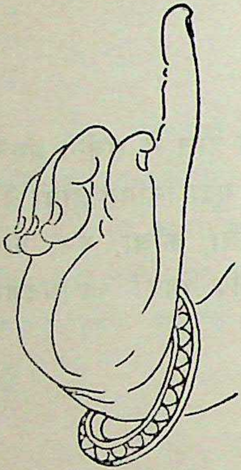
२७. **ताम्रचुड़**—मुकुल हस्त में तर्जनी अँगुली टेढ़ी कर देने पर 'ताम्रचुड़' मुद्रा निर्मित होती है। इस मुद्रा के द्वारा मुर्गा, बगुला, कौआ, ऊँट, वत्स (बालक) लेखन क्रिया आदि भावों का प्रदर्शन होता है।

२८. **त्रिशूल**—कनिष्ठिका और अँगूठे को मिलाकर शेष तीनों अँगुलियों को फैला देने पर यह 'त्रिशूल' मुद्रा निर्मित होती है। बिल्व पत्र, त्रित्व या त्रैगुण्य भाव दर्शाने के लिए इस मुद्रा का प्रयोग किया जाता है।

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

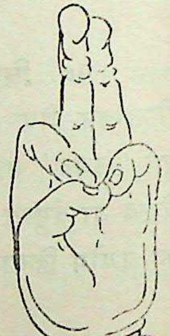


२६. **व्याघ्र**—यदि मृगशीर्ष मुद्रा में कनिष्ठिका और अँगूठे को मोड़ दिया जाय तो वह व्याघ्र मुद्रा कही जाती है। व्याघ्र, मेंढक, बन्दर और सीप का भाव बतलाने के लिए इस मुद्रा का प्रयोग किया जाता है।

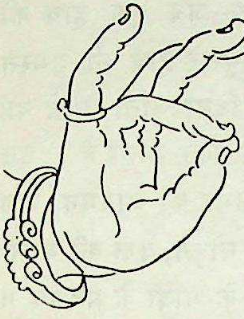


३०. **अर्द्धसूची**—यदि कपित्थ हस्त में तर्जनी अँगुली सीधी अँगुली तान दी जाय तो वह 'अर्द्धसूची' हस्त मुद्रा कही जाती है। अँकुर, पक्षी-शावक, बड़ा कीड़ा आदि के भाव प्रदर्शन हेतु इस मुद्रा का प्रयोग किया जाता है।

३१. **कटक**—यदि संदंश मुद्रा में मध्यमा व अनामिका अँगुलियाँ सीधी कर मिला दी जाय तो वह 'कटक' मुद्रा कही जाती है। बुलानें, चलने, देखने आदि के भाव प्रदर्शन में इस मुद्रा का प्रयोग किया जाता है।



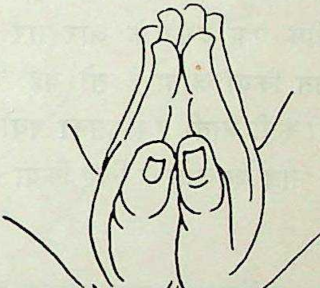
CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.



३२. **पल्ली**—मयूर हस्त में तर्जनी अँगुली को मध्यमा अँगुली के पीछे रखा जाय तो वह 'पल्ली' मुद्रा कहलाती है। इस मुद्रा का प्रयोग ग्राम या झोपड़ी का भाव प्रदर्शन हेतु किया जाता है।

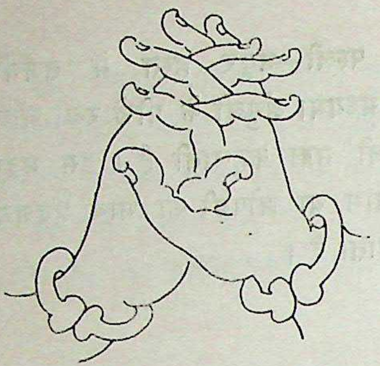
संयुत हस्त

१. **अञ्जलि**—दोनों हाथों से पताका मुद्रा बना कर उन्हें हथेली की ओर से मिला देने पर यह 'अँजलि' संयुत हस्त मुद्रा निर्मित होती है। देवता, गुरु और ब्राह्मण के प्रति नमस्कार का भाव प्रदर्शित करने के लिए इस मुद्रा को क्रम से सिर, मुख और छाती पर बनाया जाता है।



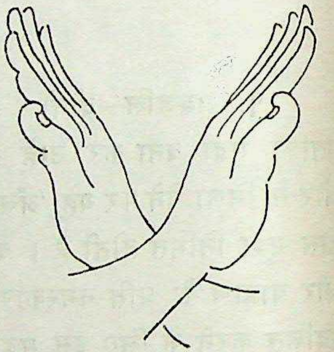
२. **कपोत**—जब दोनों हाथों से पताका मुद्रा बनाकर उन्हें केवल मूल और अग्र भाग पर से मिलाया जाता है तो यह 'कपोत' मुद्रा कही जाती है। प्रणाम, गुरु से सम्भाषण, नम्रता-पूर्वक ग्रहण करने आदि भावों के प्रदर्शन में इस मुद्रा का प्रयोग किया जाता है।

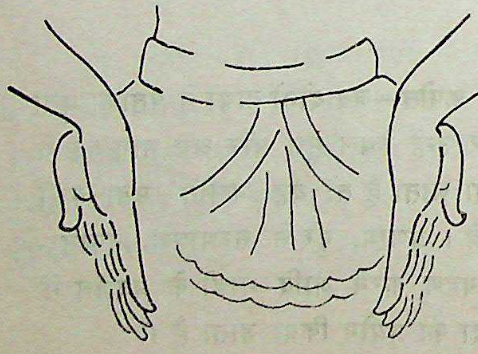
CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.



३. **कर्कट**—जब एक हाथ की समस्त अँगुलियाँ दूसरे हाथ की समस्त अंगुलियों से गूँथ दिया जाता है तो वह 'कर्कट' हस्त मुद्रा कही जातीं है। इस मुद्रा का प्रयोग समूह का आगमन, शंख बजाने, अंगों को मोड़ने, वृक्ष की डाली को झुकाने आदि के भावों के प्रदर्शन में किया जाता है।

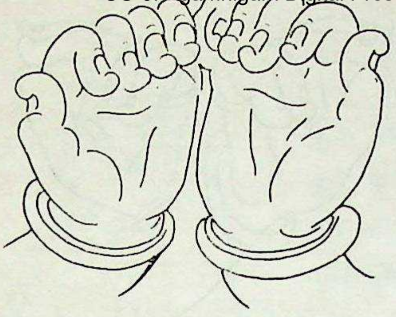
३. **स्वस्तिक**—जब दोनों हाथों से पताका मुद्रा बना कर उन्हें कलाई के समीप एक दूसरे के आर-पार (cross) स्थित किया जाता है तो वह 'स्वस्तिक' मुद्रा कही जाती है। इसका प्रयोग 'मगर' का भाव बतलाने के लिए किया जाता है।





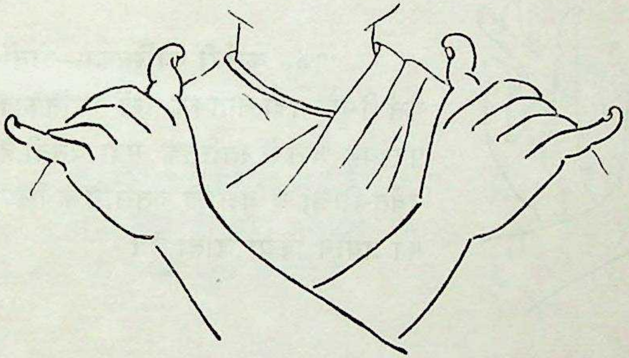
५. **डोला**—जब पताका मुद्रा युक्त हाथ को उरु (जंघा) पर रखा जाता है तो वह 'डोला' हस्त मुद्रा कहलाती है। नाट्यारम्भ में इस मुद्रा का प्रयोग किया जाता है।

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.



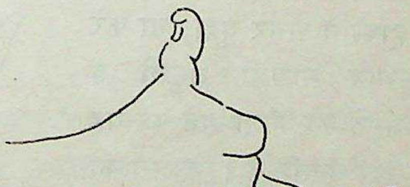
६. **पुष्प पुट**—दोनों हाथों से सर्पशीर्ष मुद्रा बनाकर उन्हें कनिष्ठिका अँगुली की ओर से मिला देने पर वह 'पुष्प पुट' मुद्रा कही जाती है। नीराञ्जन (आरती), जल, फलादि ग्रहण करने, संध्यावंदन में अर्घ्यदान करने तथा मंत्र पुष्पांजलि का भाव प्रदर्शन करने में इस मुद्रा का प्रयोग किया जाता है।

७. **उत्संग**—दाहिनी भुजा पर बायें तथा बायीं भुजा पर दाहिने हाथ हाथ से मृगशीर्ष मुद्रा बना कर रखने पर यह 'उत्संग' मुद्रा बनती है।

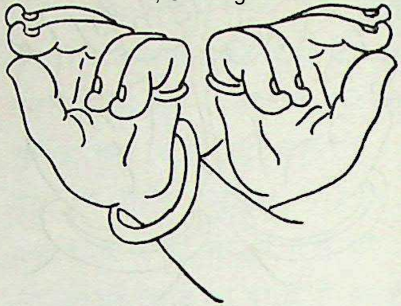


आलिंगन, लज्जा, अंगद (भुजबन्ध) आदि आभूषण तथा बालकों को पढ़ाने का भाव बतलाने के लिए इस मुद्रा का प्रयोग किया जाता है।

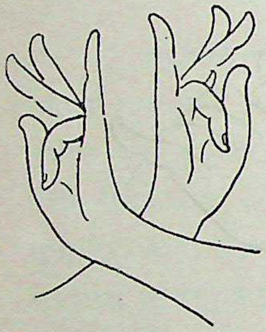
८. **शिवलिंग**—बायें हाथ से अर्द्धचन्द्र मुद्रा बनाकर उसकी हथेली पर दाहिने हाथ से शिखर मुद्रा बना कर रखने पर यह 'शिवलिंग' मुद्रा निर्मित होती। शिवलिंग दर्शन हेतु यह मुद्रा प्रयोजित होती है।



CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

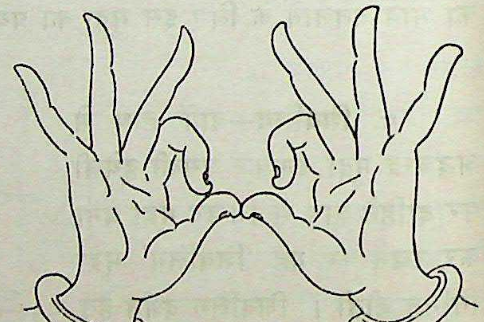


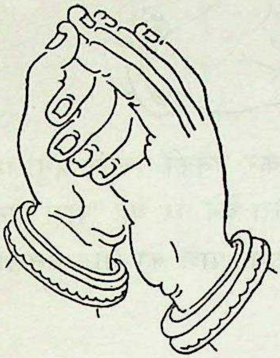
९. कटकावर्धन — दोनों हाथों से कटकामुख मुद्रा बना कर उन्हें कलाई के पास स्वस्तिकाकार (cross) रखने पर यह 'कटकावर्धन' मुद्रा निर्मित होती है। पट्टाभिषेक पूजा और विवाह आदि का भाव बतलाने के लिए इस मुद्रा का प्रयोग किया जाता है।



१०. कर्तरी स्वस्तिका—दोनों हाथों से कर्तरीमुख मुद्रा बनाकर उन्हें स्वतिकाकार रखने पर यह 'कर्तरी स्वस्तिक' मुद्रा बनती है। शाखा, पर्वत-शिखा व वृक्षादि बतलाने के लिए इस मुद्रा का प्रयोग किया जाता है।

११. शकट—दोनों हाथों से भ्रमर मुद्रा बना कर उनमें मध्यमा अँगुली व अँगूठे को फैला देने पर यह मुद्रा बनती है। राक्षस का अभिनय करते समय प्रायः इस मुद्रा का प्रयोग किया जाता है।



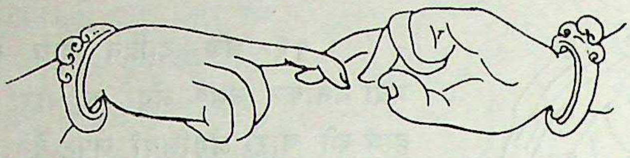


१२. **शंख**—दाहिने हाथ से शिखर मुद्रा बनाकर उसके अँगूठे के चारों ओर बायें हाथ की चारों अँगुलियाँ लपेट देने तथा ऊपर की ओर अँगूठों को मिला देने पर यह 'शंख' मुद्रा निर्मित होती है। शंख तथा इसी प्रकार की अन्य मुद्राओं का भाव प्रदर्शित करने के लिए इस मुद्रा का प्रयोग होता है।

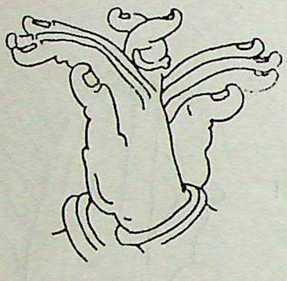
१३. **चक्र**—दोनों हाथों से अर्द्धचन्द्र मुद्रा बना कर उन्हें हथेली की ओर स्वस्तिकाकार मिला देने पर यह 'चक्र' मुद्रा बनती है।

१४. **सम्पुट**—चक्र हस्त में अँगुलियों को कुञ्चित करने (मोड़ देने) पर यह 'सम्पुट' हस्त मुद्रा निर्मित होती है। किसी वस्तु को ढकने तथा संदूक के समान किसी वस्तु को भेंट करने के लिए इस मुद्रा का प्रयोग किया जाता है।

 CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

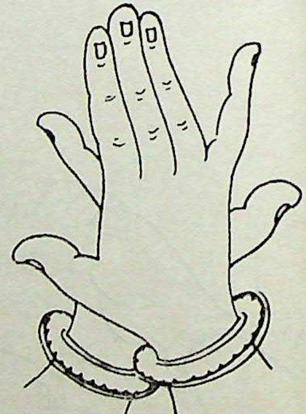


१५. पाश—दोनों हाथों से सूची मुद्रा बनाकर उनकी तर्जनी अँगुलियों को थोड़ा अन्दर की ओर झुकाकर आपस में मिला देने पर यह 'पाश' हस्त बनता है। आपसी झगड़ा, सांकल (श्रृंखला) तथा पाश का भाव बतलाने के लिए इस द्रमुा का प्रयोग किया जाता है।

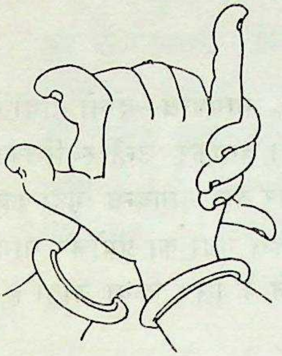


१६. कीलक—दोनों हाथों से मृगशीर्ष मुद्रा बनाकर उन्हें पृष्ठ भाग की ओर से मिला कर उनकी कनिष्ठिका अँगुलियों को आपस में गूँथ देने पर यह कीलक मुद्रा बनती है। स्नेह तथा नम्रतापूर्ण वार्ता के लिए इस मुद्रा का प्रयोग होता है।

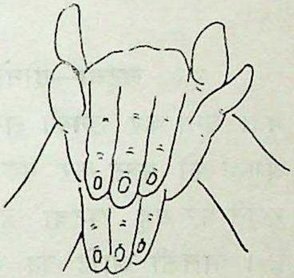
१७. मत्स्य—एक हाथ के पृष्ठ भाग दूसरे हाथ को रख कर दोनों हाथों के अँगूठे से कनिष्ठिका अँगुलियों को थोड़ा सा फैला देने पर 'मत्स्य' हस्त बनता है। इसके द्वारा मछली का भाव प्रदर्शित होता है।



CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.



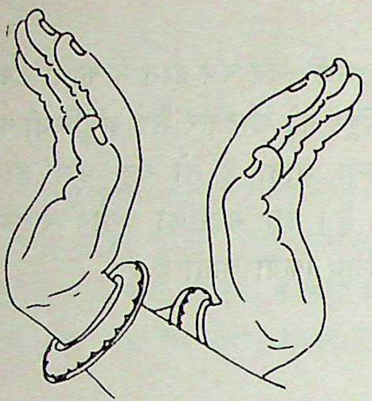
१८. **कूर्म**—जब चक्र हस्त में कनिष्ठिका अँगुली व अँगूठे को छोड़कर शेष अँगुलियों को कुञ्चित किया जाता है तो वह 'कूर्म' हस्त कहा जाता है। इस मुद्रा का प्रयोग कछुआ दिखाने के लिए किया जाता है।



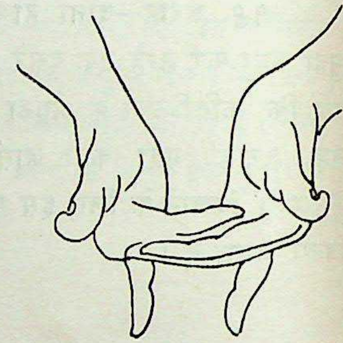
१९. **वराह**—दोनों हाथों से मृगशीर्ष मुद्रा बना कर उन्हें एक दूसरे पर इस प्रकार रखें कि कनिष्ठिका व अँगूठा मिल जाये तो वह 'वराह' मुद्रा कही जाती है। वराह (सूअर) दिखाने के लिए इस मुद्रा का प्रयोग किया जाता है।

२०. **गरुड़** — जब दोनों हाथों से अर्द्धचन्द्र मुद्रा बनाकर उन्हें हथेली की ओर से स्वस्तिकाकार इस प्रकार रखा जाय कि दोनों अँगूठे एक दूसरे से मिल जायें तो वह 'गरुड़' मुद्रा कही जाती है। गरुड़ का भाव बतलाने के लिए इस मुद्रा की सँयोजना की जाती है।

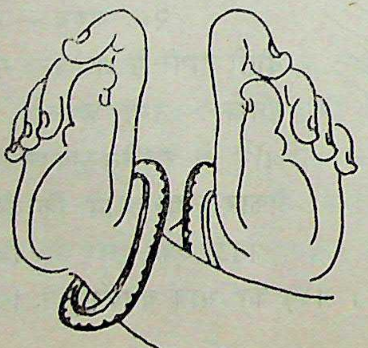
CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.



२१. नागबन्ध—दोनों हाथों से सपशीर्ष मुद्रा बनाकर उन्हें स्वस्तिकाकार रखने पर वह 'नागबन्ध' मुद्रा कहलाती है। इस मुद्रा का प्रयोजन नागबन्ध बतलाने के लिए किया जाता है।



२२. खट्वा—दोनों हाथों से चतुर मुद्रा बना कर उनकी तर्जनी अँगुलियों व अँगूठां को मुक्त कर एक दूसरे के सामने रखने पर यह 'खट्वा' हस्त निर्मित होता है। पालकी आदि का भाव प्रदर्शन हेतु इस मुद्रा का प्रयोग होता है।



२३. मेरुण्ड—दोनों हाथों से कपित्थ मुद्रा बनाकर उन्हें कलाई के समीप जोड़ देने पर यह 'मेरुण्ड' हस्त निर्मित होता है। दो पक्षी आदि का भाव प्रदर्शन इसी मुद्रा द्वारा किया जाता है।

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

नृत्य के विद्यार्थियों को अपने आचार्यों तथा प्राचीन ग्रन्थों से मुद्राओं सम्बन्धी अधिक से अधिक ज्ञान प्राप्त करना चाहिए ! ये मुद्रायें ही वास्तव में नृत्य की वह सांकेतिक भाषा है, जिनके द्वारा नृत्यकार अपने हृदय की समस्त भावनाओं का प्रदर्शन कलात्मक ढंग से स्पष्टतया प्रस्तुत कर सकता है। ये मुद्रायें ही भारतीय नृत्य की वर्णमाला हैं, जिनके प्रयांग के बिना भावों की सांकेकित भाषा पंगु है।

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

ततकार

कथक नृत्य में ताल और लय के साथ पैर चलाने की क्रिया को "ततकार" या "तथ्कार" कहा जाता है। भारतीय नृत्यों में पद-संचालन क्रिया का नींव के समान आधारभूत महत्व है; क्योंकि जैसा हमने पूर्व में ही बतलाया कि भारतीय नृत्यों में मुँह से गाना गाया जाता है, चेहरे से भाव दिखाए जाते हैं, हाथों से मुद्राएँ बनाई जाती हैं और पैरों से ठोका देकर ताल-लय का निर्वाह किया जाता है। इस प्रकार पैरों द्वारा प्रदर्शित लय-ताल के अनुसार ही नृत्य में भावों की सृष्टि होती है। अतः विभिन्न तालों के मात्रा, विभाग, ठेका आदि स्वरूप को दृष्टि में रखकर ही उन की अलग-अलग ततकारें कथक नृत्य के आचार्यों ने बनाई हैं, जिन्हें विस्तार के साथ हमने आगे क्रियात्मक खंड में दिखाया है।

यहाँ यह जान लेना भी आवश्यक है कि ततकार का अर्थ केवल पैर के ठोके से ताल की गति दिखाना मात्र ही नहीं है, बल्कि जैसे कुशल तबला-वादक कायदा, पल्टा, गत, रेला आदि बजाकर किसी ताल का प्रस्तार करता है, उसी के समानान्तर कथक नृत्यकार अपने पैरों में बँधे घुँघरूओं से पदाघातों द्वारा विभिन्न प्रकार की लय-जातियों का ध्वनि-प्रभाव उत्पन्न करने का प्रयास करता है। इसके अतिरिक्त वह तबला-पखावज पर बजने वाले प्रत्येक बोल की ध्वनि को ज्यौं का त्यौं अपने पैरों से निकालने का असंभव कार्य कर दिखाता है। तबले के समान ही नृत्य की ततकार के भी पल्टे, लय-बाँट आदि क्रियाएँ होती हैं। इस प्रकार ततकार कथक नृत्य की अपनी निजी विशेषता है, जिसके जोड़ की कोई क्रिया संसार के किसी अन्य नृत्य में दृष्टिगोचर नहीं होती।

गायन के सप्त-स्वरों के समान ही नृत्य की छन्द-रचना के लिए तीन वर्ण निर्धारित हैं—ता थे ई। जैसे किसी राग के सा-रे ग म आदि

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

स्वरों को संक्षेप मैं उस राग की "सरगम" कहा जाता है वैसे ही "ता थे ई"- इन नृत्यों-वर्णों में से बनी हुई छन्द-रचना को संक्षेप में "तथ्कार" कहते हैं। यह "तथ्कार" शब्द ही बिगड़ कर "ततकार" हो गया। इस प्रकार "तथ्कार" या "ततकार" का अर्थ हुआ "ता थे ई" करना यानि नृत्य करना। अब चूँकि नृत्य की प्रथम क्रिया पैर चलाना है अतः पद-संचालन के अर्थ में ही ततकार शब्द रूढ़ हो गया। अस्तु ! कथक नृत्य में प्रयुक्त समस्त बोल-तोड़ों की रचना ततकार के इन्हीं तीन वर्णों "ता थे ई" से मुख्यतः की गई है, किन्तु आवश्यकतानुसार तिग्दा, दिग थुन, त्राम आदि सहायक वर्णों का भी प्रयोग किया जाता रहा है।

पं० राजाराम द्विवेदी ने नत्य के इन ततकारिक वर्णों की इस प्रकार व्याख्या प्रस्तुत की है—"त" माने तन (शरीर), "थ" माने थल (पृथ्वी) और "ई" माने ईश्वर। इस प्रकार इन तीनों का संयुक्त अर्थ हुआ—"तन से थल पर नृत्य आदि जो भी कर्म करो वह ईश्वर के लिए करो।" नृत्य-वर्णों की यह व्याख्या भारतीय कला के मूल-तत्व अध्यात्म की ओर इंगित कर हमें पुनः स्मरण कराती है कि नृत्य उपासना की वस्तु है, मनोरंजन साधन मात्र नहीं।

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

ठाट

हर वह वस्तु जो आदि से अन्त तक सुनियोजित हो, नियमबद्ध हो, वही आनन्दवर्द्धक होती है—यह एक सुविदित बात है। इसीलिए शास्त्रों के निर्माण की आवश्यकता होती है। किसी भी वस्तु के आरम्भिक स्वरूप को, उसके ढाँचे को देख कर ही सम्पूर्ण स्वरूप की कल्पना हो जाती है और तदनुरूप ही हमारी विचार धारा भी उसके प्रति बन जाती है। प्रथम प्रभाव ही अन्तिम प्रभाव होता है—यह एक सुप्रसिद्ध लोकोक्ति है। कथक नृत्य के प्राचीन आचार्य इस तथ्य से पूर्णतः परिचित थे। इसी कारण उन्होंने कथक नृत्य के प्रारम्भ करने के तरीके को जितना सुगम्य बनाया है उतना ही आकर्षक भी। कथक नृत्य के आरम्भ करने का यह मनोहारी तरीका "ठाट" कहा जाता है।

ठाट शब्द का सामान्य अर्थ होता है—आकार या ढाँचा (Structure)। तदनुरूप ही कथक-नृत्य "ठाट" के अन्तर्गत अपने भावी नृत्य की रूपरेखा दर्शकों के समक्ष प्रस्तुत करता है। सर्वप्रथम वह एक "स्थानक" (Pose) बनाकर खड़ा होता है। फिर विलम्बित लय में ताल की विभिन्न आवृत्तियों के साथ-साथ नेत्र, भौंह, गरदन, वक्ष, कलाई व कंधों का आवश्यकतानुसार अलग-अलग व एक साथ लयबद्ध परिचालन करता है। बीच-बीच में वह छोटे-छोटे मुखड़े, टुकड़े, तिहाई व चलनों के साथ अपने स्थानक (खड़े रहने की मुद्रा) बदलता जाता है। कथक नृत्य की इस आरम्भिक क्रिया को "ठाट बाँधना" या "ठाट का बरतना" भी कहा जाता है। इसका अन्य नाम "लक्षण-नृत्य" है। ठाट में किसी प्रकार के भावों का प्रदर्शन नहीं होता, केवल विभिन्न अंग-उपांग-प्रत्यंगों का ही सुन्दरतापूर्वक लयबद्ध संचालन किया जाता है अतः इसे "नृत्त" के अन्तर्गत माना जाता है। केवल कलाई, गरदन या भौंह से ही लय के

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.
विभिन्न स्वरूपों का दिग्दर्शन इसकी निजी विशेषता होती है। जिस प्रकार एक छोटे धागे के दोनों सिरों को दोनों बाजुओं में चुटकी से पकड़ कर कभी तानने व कभी ढीला छोड़ने से एक विशेष प्रकार की गति व ठुमके का आभास होता है वैसे ही ठाट में भी कलाई का डोरा, गरदन का डोरा, कमर का डोरा, कसक-मंसक, भ्रू-विक्षेप व निगाह का अन्दाज प्रथम दृष्टि में ही दर्शकों को बाँध लेता है।

इस प्रकार संक्षेप में हम कह सकते हैं कि—"ठाट या लक्षणनृत्य" कथक नृत्य की प्रस्तावना है। इसमें विलम्बित लय में ताल की आवृत्तियों के मध्य छोटे-छोटे मुखड़े, टुकड़े, तिहाई और चलनों के साथ खड़े रहने के स्थानक बना कर नेत्र, भ्रू, ग्रीवा, कलाई आदि का लयबद्ध परिचालन किया जाता है, जिसकी छटा दर्शनीय होती है।

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

आमद

"आमद" फारसी भाषा का एक शब्द है, जिसका अर्थ होता है—आगमन या अवतरण (Entrance)। इसी अर्थ के आधार पर कथक नृत्य में लोगों ने आमद की यह परिभाषा बना दी कि—"कथक-नृत्यकार जब एक खास किस्म के बोलों को नाचते हुए मंच पर प्रवेश करता है तो उसकी यह क्रिया आमद कही जाती है।" किन्तु आमद की यह परिभाषा उचित नहीं है, क्योंकि कथक नृत्य में परम्परागत रूप से आमद ठाट के बाद में बाद नाची जाती है। इसका तात्पर्य यह हुआ कि ठाट बरतने के लिए नर्तक पहले से ही रंगमंच पर मौजूद है, तब उसके दुबारा प्रवेश करने का प्रश्न ही नहीं उठता। दूसरी बात यह है कि कथक नृत्य के वर्तमान स्वरूप का विकास मंदिरों, राज-दरबारों व महफिलों में हुआ है, जहाँ लोग एक गोल घेरा बना कर बैठ जाते थे और बीच में नाचने के लिए थोड़ी सी जगह छोड़ देते थे। तब आज की तरह पर्दे और साइड-विंग्ज लगे रंगमंच या प्रेक्षागार नहीं हुआ करते थे। अतः नाचते हुए रंगमंच पर प्रवेश करने की सम्भावना ही नहीं रह जाती। तब प्रश्न उपस्थित होता है कि आखिर आमद का लक्षण क्या होगा? इस सम्बन्ध में हमारा अभिमत है कि परम्परा से आमद सदैव ठाट के बाद नाची जाती है। ठाट में नर्तक छोटे-छोटे मुखड़े, टुकड़े व तिहाइयों का ही प्रयोग करता है। इसके बाद सम से सम तक एक पूरा बोल वह आमद के रूप में ही नाचता है। अतः "विलम्बित लय में ठाट के उपरान्त पहली बार एक पूरा बोल बना कर सम पर आना (आमद, आगमन) ही आमद कहलाता है।"

आमद कथक नृत्य का एक महत्वपूर्ण अङ्ग है। लखनऊ घराने के नर्तक तो प्रायः आमद के साथ ही विलम्बित लय का नाच समाप्त कर देते हैं और इसके तुरन्त बाद द्रुत लय कायम करके टुकड़े लगाने लगते हैं।

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

इस प्रकार लखनऊ में आमद विलम्बित लय के नाच का समापन या उपसंहारात्मक भाग (Concluding Factor) होता है।

कथक नृत्य में आमद नाम के बोलों का एक अलग समुदाय है। नृत्य के ततकारिक वर्णों से निर्मित आमद के बोलों में प्रायः दुहरी शब्द-योजना पाई जाती है, जिसे शरीर के दाहिने व बाएँ अङ्गों से समान रूप से व्यक्त किया जाता है। इस अर्थ में आमद भरतनाट्यम् नृत्य शैली के "अलारिपु" के निकट है। एक सर्वप्रसिद्ध आमद उदाहरण के रूप में देखिए जोकि इस प्रकार है–

ता थेई तत थेई । आ थेई तत थेई ।
× 2
थेई तथे ईन थेई । थेई थेई तत तत । ता
0 3 ×

इसी आमद का एक रूप, जिसे कहा जाता है कि श्री अच्छन महराज ने प्रचलित किया, वह इस प्रकार है—

ता थेई तत ऽ । आ थेई तत ऽ
× 2
थेई ऽ थेई ऽ । थेई ऽ तत तत । ता
0 3 ×

इसी प्रकार विभिन्न विद्वानों द्वारा निर्मित "ता थेई तत थेई" आमद के सैकड़ों रूप देश भर में प्रचलित हैं।

कभी-कभी उपर्युक्त आमद से पहले कोई छोटी सी परन जोड़ दी जाती है, जिसे "परन जुड़ी आमद" कहा जाता है। जैसे—

धात कथुँ गाऽ धागे । दींग ताऽ धाधि ताऽ ।
× 2
धित्ता किटधाऽ तक्काऽ थुँगा । तकिटत काऽधाऽ तिटकत गदिगन
0 3
ता थेई तत थेई । ... ... (आदि पूर्ववत्)
×

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

अथवा

धाति टधा तिट धाधा । तिट ऋधा तिट ऋधा ।
×   2

तिट धागे दिग नन । गिन थुन थुन नग ।
0   3

नग तूना किटतक धाति । टधा तिट घिन् नड़ा ।
×   2

ऽन धाऽ धिंऽ ताऽ । किटतक धेऽ त्ताऽ कता ।
0   3

घेघे धाघे घेधा घेघे । धाऽ कता घेघे धाघे ।
×   3

घेधा घेघे धाऽ कता । घेघे धाघे घेधा घेघे ।
0   3

ता थेई तत थेई — (आदि पूर्ववत्)

"ता थेई तत थेई" आमद के समान ही "धातक थुंगा" या "धातिट धातिट धाधातिट" आदि परनों को भो विभिन्न लयकारियों में अनेक प्रकार से प्रस्तुत किया जाता है।

परन-जुड़ी आमद के समान ही स्व० शम्भू महराज "परमेलु आमद" भी बताया करते थे।

आमद के अन्य कई रूप भी विभिन्न घरानों में प्रचलित हैं। जयपुर घराने के प्रसिद्ध नर्तक स्व० जयलाल जी "धात्तक धेकेट धात्तक धेकेट धाऋधातिट धात्तक धेकेट" परन को लय के विभिन्न दर्जों में प्रस्तुत कर उसे आमद कहा करते थे। तबले के दिल्लीबाज में आरम्भ में जो "पेशकार" बजाया जाता है उसी बहर (शब्द गति) पर बने हुए कुछ बोल "आमद पेशकार" नाम से भी कथक नृत्य में प्रचलित हैं। आमद

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh

अपने मूल स्वरूप में "नृत्त" के अन्तर्गत ही आती है, किन्तु स्व० शम्भू महाराज व लच्छू महाराज आमद के बोलों पर कभी-कभी कोई भाव भी दिखा दिया करते थे, जिसे लच्छू महाराज "हिन्दु शैली" कहा करते थे।

इस प्रकार संक्षेप में हम कह सकते हैं कि ठाट बरतने के बाद जब कथक नर्तक पहली बार विलम्बित लय में एक पूरा बोल बनाकर सम पर आता है तो उसकी यह क्रिया "आमद" कही जाती है। आमद के बोलों में दुहरी वर्ण-योजना रहती है जिसे शरीर के दाहिने व बाएँ अङ्गों से समान रूप से व्यक्त किया जाता है। कभी-कभी आमद से पहले कोई परन जोड़ दी जाती है, जिसे "परन जुड़ी आमद" कहा जाता है।

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

सलामी

"सलामी" भी फारसी भाषा का शब्द है जिसका अर्थ होता है नमस्कार या प्रणाम करना। आमद के समान ही सलामी का भी शाब्दिक अर्थ ग्रहण कर लोगों ने परिभाषा बना दी कि–"जब नृत्यकार कोई तोड़ा-टुकड़ा नाच कर सम पर नमस्कार (सलाम) करने का भाव दिखाता है तो इस क्रिया को सलामी कहते हैं। किन्तु सलामी की यह परिभाषा कथक नृत्य की परम्परा के अनुकूल नहीं है। क्योंकि कथक नृत्य में "सलामी के टुकड़े" नामक बोलों का एक अलग समुदाय है, जिन्हें ठाट व आमद के बाद बरा-बरी की लय कायम हो जाने पर नाचा जाता है तथा परम्परागत रूप से इन टुकड़ों के आखीर में सम पर कभी भी नमस्कार या सलाम करने का भाव नहीं दिखाया जाता। अतः कथक नृत्य की वास्तविक परम्परा को दृष्टि में रखते हुए "सलामी" की परिभाषा इस प्रकार दी जा सकती है कि जैसे सामान्य जीवन में हम किसी से मिलने पर सर्वप्रथम नमस्कार या सलाम करते हैं, तब बातचीत आरम्भ होती है, उसी प्रकार कथक नृत्य में रंगमंच पर जो तोड़ा-टुकड़ा सर्वप्रथम नाचा जाता है उस शुरुवात के तालीमी टुकड़े को ही "सलामी" कहा जाता है, जो कि इस प्रकार है—

तत तत ताऽथेई थेईतत । आऽथेई थेईतत तत तत ।
×   2

थेई याथे ईया त्राम । ततत ताऽथेईथेईतत आऽथेईथेईतत ततत । थेई
0   3   ×

आमद के समान ही सलामी के उपर्युक्त टुकड़े के भी अनेक रूप विद्वान-कलाकारों में प्रचलित है। सलामी का यह टुकड़ा अत्यन्त वैज्ञानिक रूप से बनाया गया हैं, क्योंकि इसमें जहाँ अत्यन्त चतुराई से लय के तीनों रूप—ठाह, दुगुन, चौगुन को एक साथ प्रयोग करके दिखा दिया गया है, वहीं "थेईया थेईया" कहने से तिगुन के स्वरूप का भी बोध हो जाता है। इसी

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

प्रकार समा स्रोतोगता, गोपुच्छा आदि सभी यतियाँ इसमें समाहित हैं। जरा सा परिश्रम करने से ही इसी टुकड़े के चक्करदार, फरमाइशी, कमाली नवहक्का आदि रूप भी आसानी से बन जाते हैं। इसीलिए इस टुकड़े का इतना महत्व है।

अन्ततः हम यह कह सकते हैं कि जैसे आजकल क्रिकेट के खेल में जो बल्लेबाज खेल की शुरुवात करता है उस पहले या प्रारम्भिक बल्लेबाज को "सलामी बल्लेबाज" कहा जाता वैसे ही कथक नृत्य में शुरुवात का टुकड़ा "सलामी का टुकड़ा" कहा जाता है। इसके लिए यह आवश्यक नहीं कि उस टुकड़े के आखीर में सलाम या नमस्कार करने का भाव दिखाया ही जाए। इस तथ्य को जान लेने के बाद यह धारणा भी असत्य सिद्ध होती है कि कथक नृत्य में सलामी की परम्परा मुगल काल की देन है। किन्तु इसका यह तात्पर्य भी नहीं है कि कथक शैली में नृत्य आरम्भ करने से पूर्व ईश्वर, राजा गुरु व दर्शक आदि को प्रणाम करने की परम्परा नहीं थी। प्राचीन काल में इस कार्य के लिए पुष्पांजली (पोहोपाजुरी), गणेशपरन आदि का प्रयोग होता था। घनश्याम जी पखावजी रचित "मृदंग-सागर" नामक ग्रंथ में "जेत शब्द" (जयति शब्द), "आसीर्बाद" तथा "परिमल में आसरीवाद" (प्रिमलू में आशीर्वाद) शीर्षक से जिन बोलों का संग्रह किया गया है वे भी इसी श्रेणी में आते हैं व इस परम्परा की प्राचीनता के परिचायक हैं। किन्तु आजकल सलामी सम्बन्धी विरोधाभास को समाप्त करने के लिए स्व० शम्भू महाराज सहित अनेक कलाकार सलामी के उपर्युक्त टुकड़े "तत तत ताथेई थेईतत" आदि के द्वारा ही नमस्कार का भाव दिखाकर नृत्य को आरम्भ करने लगे हैं। अतः "सलामी" की वास्तविक परिभाषा इस प्रकार हुई कि कथक नृत्य में टुकड़े-परन नाचने का क्रम (सिलसिला) शुरू होने पर जो तोड़ा सर्वप्रथम प्रस्तुत किया जाता है, उसे—सलामी का टुकड़ा—कहा जाता है। इसके लिए यह आवश्यक नहीं कि इसके अन्त में सलाम या नमस्कार करने का भाव दिखाया ही जाए।

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

गत

"गत" शब्द का सामान्य अर्थ है—रूप, अवस्था या दशा। जैसे किसी को बुरी हालत में देखकर हम साधारण तौर पर कहते हैं—"अरे! यह क्या गत बना रखी है ?" संगीत-जगत में गत शब्द बहुश: प्रचलित है। सितार, सरोद आदि तंत्र वाद्यों पर बजने वाली बन्दिश का नाम भी गत है और तबला, पखावज आदि ताल वाद्य में भी गत बजाई जाती है, किन्तु नृत्य के क्षेत्र में गत का स्वरूप सर्वथा भिन्न होता है। कुछ विद्वानों के मत से कथक नृत्य में गत शब्द 'गति' (चाल) शब्द के अपभ्रंश रूप में प्रचलित हुआ है। किन्तु वस्तुत: देखा जाय तो गत शब्द के उपर्युक्त दोनों ही अर्थों (अवस्था व गति) को संयुक्त रूप से ग्रहण करने पर ही कथक नृत्य में प्रयुक्त गतों का सम्पूर्ण स्वरूप प्रकट होता है, क्योंकि गत के रूप में कथक नृत्यकार चलन के साथ ही किसी नायक या नायिका की किसी एक अवस्था को ही मुख्यत: प्रस्तुत करता है। कथक नृत्य में गत दो प्रकार से प्रयुक्त होती है—१. गत निकास और २. गत भाव।

१. गत निकास—'निकास' शब्द का अर्थ होता है—निकल कर आने की क्रिया या भाव। तद्नुसार गत-निकास में नर्तक पलटा लेकर किसी एक मुद्रा में निकल कर आता है और उसी मुद्रा में ठाह व दुगुन लय में क्रमश: आगे व पीछे (तिरछे) चलन चलकर दिखाता है। यह मुद्रा ठाट का कोई स्थानक भी हो सकती है और मुरली, मुकुट, घूँघट या गागर जैसा कोई भाव भी हो सकती है। कुछ विद्वानों का ऐसा मत है कि जब गत में ठाट का स्थानक लिया जाय तब तो वह निकास की गत होगी और जब मुरली मुकुट या घूँघट की मुद्रा धारण की जाय तो वह 'भाव गत' होती है। किन्तु ऐसा मानना उचित नहीं है; क्योंकि चाहे ठाट का स्थानक लिया जाय अथवा मुरली पकड़ी जाय—गत में वह मुद्रा उतनी महत्वपूर्ण नहीं

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.
है जितना यह महत्वपूर्ण है कि आप पलटा लेकर कितने कौशल के साथ उस मुद्रा में आये। अतः निकास या निकल कर आने का ही विशेष महत्व होने से मुरली, मुकुट या घूँघट आदि को भी 'गत-निकास' के अन्तर्गत माना जायगा।

गत-निकास कथक नृत्य का एक अत्यन्त सरस, सुन्दर, चमत्कारपूर्ण व समृद्ध अंग है, जो लखनऊ घराने में विशेष रूप से विकसित हुआ है। नवाब वाजिद अली शाह के काल में सैकड़ों प्रकार की निकास की गतों का आविष्कार हुआ था, जिनका वर्णन तत्कालीन ग्रन्थों में उपलब्ध है, किन्तु उनमें से आज कुछ ही गतें प्रचार में हैं। गत निकास में पलटा लेने का ढंग गत पकड़ने का अन्दाज, चलनों के विविध रूप, कसक-मसक, कटाक्ष आदि का प्रयोग विशेष रूप से दर्शनीय होता है। गत-निकास कथक नृत्य की कथा प्रस्तुतिकरण विधा में संकेतात्मकता का विकास है। जैसे कोई कुशल चित्रकार या कवि किसी एक ही रंग-रेखा या शब्द के माध्यम से सम्पूर्ण भाव की व्यञ्जना कर देता है—ठीक इसी प्रकार गत-निकास में नायिका की किसी एक अवस्था को दिखा कर ही संकेतात्मक रूप से सम्पूर्ण रस-भाव व कथानक को दर्शक की कल्पना में उभार दिया जाता है।

२. **गत भाव**—जब नृत्यकार अकेला ही किसी कथानक को लेकर उसके समस्त पात्रों का अभिनय करते हुए रस-भाव की सृष्टि करता है तो उसे "गत-भाव" कहते हैं। यह गत-भाव पाश्चात्य देशों के Mime या Mono play (एकल अभिनय) से मिलता-जुलता है किन्तु जहाँ मोनो-प्ले में किसी एक ही पात्र की विभिन्न मानसिक अवस्थाओं का प्रदर्शन होता है वहाँ गत-भाव में कथानक के समस्त पात्रों की विभिन्न भावास्थाओं का प्रदर्शन होता है। दूसरी बात यह है कि मोनो-प्ले में लय-ताल का प्रतिबन्ध नहीं होता किन्तु गत-भाव में समस्त अभिनय तालबद्ध होता है। अतः गत-भाव मोनो-प्ले की अपेक्षा कहीं अधिक कठिन है। गत-भाव का विकास कथक नृत्य के जयपुर घराने में ही अधिक विस्तार से हुआ। लखनऊ

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

घराने में आवश्यकता होने पर अत्यन्त संक्षिप्त में रूप में दिखाया जाता था। इसी कारण बहुत से विद्वानों ने गत-भाव के 'छोटी गत' व 'बड़ी गत' जैसे भेद बताए हैं। किन्तु यह विभाजन उचित नहीं कहा जा सकता।

गत-भाव "नाट्य के अन्तर्गत माना जाता है जिस पर अधिकार प्राप्त करने के लिए अभिनय के साथ ही लय-ताल में पारंगत होना भी आवश्यक है, क्योंकि इसमें नर्तक को कथा के समस्त पात्रों का अभिनय पलटा ले-लेकर उनके चरित्र के अनुरूप भावों व गतियों में प्रस्तुत करना होता है। अतः एक क्षण में सीता और दूसरे ही क्षण में रावण या किसी अन्य पात्र का भाव व्यक्त कर पाना कलाकार की कुशलता का परिचायक होता है। कथक नृत्य में परम्परागत रूप से जिन कथानकों को गत-भाव के अन्तर्गत दिखाया जाता है उनमें से प्रमुख हैं—पनघट लीला, राधाकृष्ण की छेड़-छाड़, कालिया-दमन, गोवर्धन-धारण, होली, सीता-हरण, द्रौपदी चीर हरण आदि।

इस प्रकार संक्षेप में हम कह सकते हैं कि "गत" का शाब्दिक अर्थ तो होता है अवस्था किन्तु कुछ लोग उसे "गति" शब्द का अपभ्रंश रूप मानते हैं। इसके अन्तर्गत नृत्यकार विभिन्न नायक-नायिकाओं की छवि पलटा लेकर चलनों के साथ प्रस्तुत करता है जिसे "गत-निकास" कहते हैं। इसी अंग का विस्तार करने पर कृष्ण-लीला व अन्य पौराणिक आख्यानों को उनके समस्त पात्रों व घटना-विधान सहित अकेले नर्तक द्वारा जब अत्यन्त मनोरम भावाभिव्यक्ति के साथ प्रस्तुत किया जाता है तो उसे "गत-भाव" कहते हैं।

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

पात्र–लक्षण

"पात्र" शब्द का प्रारम्भिक अर्थ है किसी वस्तु का आधार। इसी कारण किसी भी कहानी के नायक, नायिका व उनके सहयोगी व्यक्ति उस कथा के घटना-विधान के आधार होने से "पात्र" कहे जाते हैं। उस कथानक का जब नाटक के रूप में प्रयोग (अभिनय) किया जाता है, तब नायक-नायिका आदि पात्रों की अपने अभिनय-कौशल से चरित्र-रक्षा करने के कारण (पात्र–पाति, रक्षति) लक्षण से अभिनेता को भी "पात्र" कहा जाता है। किन्तु संगीत-रत्नाकर, अभिनय-दर्पण आदि नृत्य सम्बन्धी शास्त्र-ग्रन्थों में "पात्र" शब्द का अर्थ अभिनेता से सिमट कर "नर्तकी" मात्र रह गया है। जैसा कि संगीत-रत्नाकर में कहा गया है–

"पात्रं स्यान्नर्तना-धारो नृत्ते प्रायेण नर्तकी"।

—अर्थात् पात्र नर्तन का आधार होता है और नृत्य में प्रायः नर्तकी को ही पात्र माना गया है। पात्र शब्द के नर्तकी अर्थ में रूढ़ हो जाने की पुष्टि लोक-परम्परा से भी होती है। आज भी भारत के मध्य क्षेत्र की हिन्दी-बोलियों में "नाचने वाली स्त्री" को पातर, पातुर या पतुरिया कहा जाता है। इसी कारण नृत्य-विषयक प्राचीन लक्षण-ग्रंथों में "पात्र-लक्षण" के रूप में नर्तकी के गुण-दोषों का ही विवेचन किया गया है।

पात्र-लक्षण—आचार्य नन्दिकेश्वर के अनुसार-अच्छी सुगठित शरीर वाली, रूपवती, नवयौवना, गोल व ऊँचे स्तनों वाली, चतुर, सरस, प्रेम-पात्री, ताल-लय को पकड़ने व छोड़ने में कुशल, विशाल नेत्रों वाली, गीत-वाद्य व ताल के अनुरूप नृत्य करने वाली, सुन्दर वस्त्राभूषणों से सजी और खिले हुए कमल जैसे प्रसन्नमुख वाली—ऐसे गुणों वाली नर्तकी ही "पात्र" कहलाती है।

 CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

पात्र के गुण—अभिनय-दर्पण में पात्र के निम्नलिखित दस गुणों को प्राणों के समान महत्वपूर्ण माना है, ये गुण हैं—चपलता, स्थिरता, रेखा, भ्रमरी में प्रवीणता, सुदृष्टि, सहिष्णुता, स्मरण शक्ति, कला में श्रद्धा, शुद्ध वाणी व गायन में कुशलता। इन गुणों से युक्त पात्र को ही विधि-पूर्वक नृत्य करना चाहिए।

पात्र के दोष—शास्त्रों में पात्र (नर्तकी) के उपर्युक्त गुणों के अतिरिक्त कतिपय दोषों का भी वर्णन किया गया है, जो इस प्रकार हैं—जिसकी आँख में फुल्ली (सफेद दाग) हो, बहुत कम बाल (गंजापन) हो, मोटे ओठ हों, लटकी हुई छाती हो, बहुत मोटी या दुबली हो, बहुत लम्बी या बहुत ठिगनी हो, कुबड़ी हो अथवा बेसुरी हो। ऐसी स्त्रियाँ वर्जनीय या निषिद्ध पात्र हैं। अतः नृत्य में इनकी योजना नहीं करना चाहिए।

●

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

भारतीय नृत्यों के चिरसंगी घुँघरू

घुँघरू भारतीय नृत्यों की अपनी मौलिक विशेषता है। संसार के अन्य किसी देश की कोई भी नृत्य-शैली में इसका प्रयोग दृष्टिगोचर नहीं होता। यद्यपि घुँघरू ध्वनि उत्पन्न करते हैं और ध्वनि श्रुति (कानों) का विषय है। अतः इसे भी मँजीरे आदि के समान घन वाद्य की कोटि में रखा जाना चाहिए। किन्तु घुँघरू केवल नृत्य के ही प्रतीक हैं, मात्र नृत्य के ही संगी हैं। इसका मुख्य कारण यही प्रतीत होता है कि अन्य देशों के नृत्य तो मात्र अंग संचालन की विभिन्न प्रक्रियाओं पर ही आधारित हैं, जबकि भारतीय नृत्य भावों के साथ लयाश्रित भी हैं। इसीलिए वे संगीत के अंग हैं। लय के प्रत्येक स्वरूप को पदाघातों द्वारा प्रस्तुत किया जाता है और पैरों की ध्वनि का, पदों के स्वर का यह महत् कार्य सम्पादित करते हैं—ये घुँघरू। विशेषकर कथक-नृत्थ शैली में इन पदाघातों का सर्वाधिक महत्वपूर्ण स्थान है। इस शैली में "किड़नग" व "घिड़नग" जैसे समान मात्रा संख्या के शब्दों के भी प्रत्येक वर्ण पर विशिष्ट पदाघात कर ठीक वैसी ही ध्वनि उत्पन्न की जाती है, वजन का ठीक वैसा ही अन्तर दिखलाया जाता है, जैसा इन शब्दों के ताल-वाद्यों पर बजने से दृष्टिगोचर होता है। इसी प्रक्रिया को "बोलों को पैर से काटना या निकालना" कहते हैं।

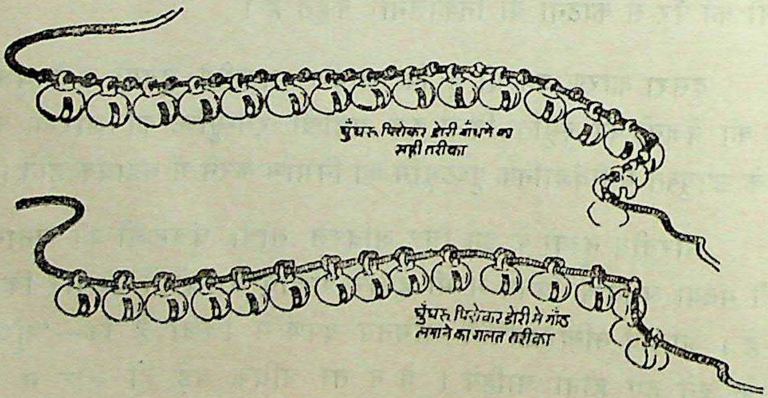
दूसरा कारण यह भी है कि भावुक भारतीय हृदयों में ये घुँघरू प्रिया की पैंजनी की स्मृति दिला कर अनोखी रस-सृष्टि का आरम्भ कर नृत्य के उपयुक्त मनोवैज्ञानिक पृष्ठभूमि का निर्माण करने में सहायक होते हैं।

भारतीय नृत्यों के इन चिर अविरल साथी घुँघरूओं की बनावट उनकी संख्या आदि के विषय में भी हमारे प्राचीन शास्त्रों में विचार किया गया है। आचार्य नन्दिकेश्वर ने अभिनय दर्पण में लिखा है कि—"घुँघरू काँसे के बने हुए होना चाहिये। वे न तो अधिक बड़े हों और न ही

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

बिल्कुल छोटे। उनकी बनावट चन्द्राकार, एक सी व सुन्दर हो। विशेषकर इस बात का ध्यान रखना चाहिये कि सभी घुँघरूओं की ध्वनि एक सी हो। अन्यथा अलग-अलग ध्वनि वाले घुँघरूओं की ध्वनि वेमिले सितार की ध्वनि के समान स्वरज्ञों के लिए तो कर्ण-पीड़ा के समान कष्टप्रद हो जायगी और नृत्यकार का सारा श्रम तनिक सी असावधानी से व्यर्थ हो जायगा। अभिनय दर्पण में प्रत्येक पैर के लिए घुँघरियों की संख्या सौ से ढाई सौ तक बताई गई है, जो क्रमशः बढ़ाई जानी चाहिए।

घुँघरूओं के सम्बन्ध में सबसे मुख्य बात जो हमें यहाँ कहनी है वह यह कि नृत्य करते समय सदैव रस्सी में बँधे हुए घुँघरूओं का ही प्रयोग किया जाना चाहिए। आजकल प्रायः नृत्यकारों में विशेषकर नृत्य के आरम्भिक विद्यार्थियों में चमड़े में गुँथे गये घुँघरू के पट्टों का प्रयोग बहुत बढ़ गया है, किन्तु इन पट्टों का प्रयोग घुँघरू खोलने व बाँधने की दृष्टि से चाहे सुविधाजनक हो किन्तु इन पट्टों में बँधे घुँघरूओं की संख्या पाद भाग से दुस्प्रश्यता व उनसे उत्पन्न ध्वनि अधिक वैज्ञानिक नहीं है। यह ध्वनि बोलों को बारीकी के साथ पैरों से निकालने में व्यवधान ही ही उत्पन्न करती है। अनेक प्रसिद्ध नृत्यकारों और नृत्यशास्त्रियों का भी यही मत है। आचार्य नन्दिकेश्वर ने भी लिखा है—घुँघरू नीले रंग के धागे (रस्सी) में एक एक अँगुल की दूरी पर बाँधा जाना चाहिए।' रस्सी में



CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

घुँघरू बाँधते समय भी यह ध्यान रखना चाहिए कि घुँघरू के पृष्ठ में स्थित जिस छिद्र में से रस्सी पिरोई गई है वहाँ कोई गाँठ न लगाई जाय वरन् दिये गये चित्र के समान कुछ-कुछ दूरी पर रस्सी में गाँठ लगाई जाय। इस प्रकार दोनों गाँठों के बीच में पिरोए घुँघरू को इधर उधर फिरने की स्वतंत्रता रहे।

इस प्रकार हम देखते हैं कि घुँघरू भारतीय नृत्य कला का एक विशिष्ट अंग है, जिसे हम कथमपि विछिन्न नहीं कर सकते। नृत्य के साधकों को घुँघरूओं के उपरोक्त विशेषताओं पर वैज्ञानिक दृष्टिकोण से विचार करना चाहिए तथा विद्यार्थियों को इस बात का पूरा ध्यान रखना चाहिए कि वे बिना घुँघरुओं के कभी अभ्यास न करें। अन्यथा यदि आरम्भ में ही उनके पदाघातों का संतुलन बिगड़ गया तो वे जीवन भर कभी सम्भाल न पायेंगे।

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

रस-भाव

दर्शकों के मन में रस उत्पन्न करना ही नाट्यकला का परम लक्ष्य है। इस रस का उद्भव भावों से होता है। अतः रस भाव के स्वरूप को जानना नृत्य के विद्यार्थियों के लिए अत्यन्त आवश्यक है।

किसी भी वस्तु, व्यक्ति या पदार्थ को देख, सुन या जानकर हृदय में उठने वाली प्रथम विचार तरंग ही "भाव" कही जाती है। इसका क्षेत्र मन तक ही सीमित रहता है। जैसे अपने किसी अति प्रिय व्यक्ति को अचानक देखकर हमारे हृदय में जो प्रसन्नता की लहर उठती है वही "भाव" है। इसी भाव की प्रतिक्रिया जब चेहरे से व्यक्त होने लगती है तो उसे "हाव" कहते हैं। जैसे पूर्वोक्त प्रियजन को देख कर आँखें खिल उठती हैं, ओठों पर मुस्कराहट छा जाती है, मृदु स्फुरण होने लगता है। चेहरे की सीमा में स्थित उपांगों का यह क्रिया-कलाप, जो हृदयगत भावों की प्रतिक्रिया है, "हाव" कहा जाता है। इसी प्रकार जब भावों की प्रतिक्रिया चेहरे तक सीमित न रह समस्त अंग, उपांग, प्रत्यंग से व्यक्त होने लगे तो वह "हेला" कहलाती है। यथा उक्त प्रियजन को देख कर हाथ फैलाकर उसकी अगवानी करना, अंक में भर लेना आदि।

नृत्य में तो भावों का महत्व है ही, वस्तुतः देखा जाय तो ये भाव ही सृष्टि के समस्त व्यापारों के जनक हैं। प्राचीन शास्त्रों के अनुसार काव्य या अभिनय में उपनिबद्ध दुष्यन्त आदि के सुख-दुख आदि भावों के द्वारा सामाजिक (दर्शक) के हृदय का उसी भाव से भावित होना, उस भाव तथा सामाजिक के भाव की एक तानता ही "भाव" कही गई है। प्राचीन शास्त्रों में इस भाव के चार प्रकार बताए हैं—स्थायी भाव, विभाव, अनुभाव और संचारी भाव।

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

स्थायी भाव—जिस भाव को विरुद्ध या अविरुद्ध किसी भी प्रकार के भाव न छिपा सकें वह आस्वाद का मूलभूत भाव ही "स्थायी भाव" होता है। यह स्थायी भाव वासनारूप से हृदय में सदैव स्थित रहता है और विभाव, अनुभाव व संचारी भाव से पोषित होकर "रस" का स्वरूप धारण कर लेता है। उदाहरण के लिए "क्रोध" का भाव वासना या संस्कार रूप से सदैव हमारे हृदय में स्थित रहता है किन्तु प्रत्यक्ष दिखाई नहीं पड़ता। जब हम शत्रु को देखते हैं तो वह क्रोध जाग्रत हो जाता है और शत्रु की हरकतों से उत्तेजित होकर वही क्रोध "रौद्र" रस का रूप ग्रहण कर लेता है। मानव हृदय में वासना रूप से सतत निवास करने वाले इन स्थायी भावों की संख्या भी रसों के अनुरूप ही नौ हैं, जिनके नाम हैं—रति, उत्साह, जुगुप्सा, क्रोध, हास, स्मय, भय, शोक व शम।

विभाव—जो विशेष रूप से रस को भावित या प्रकाशित करे उसे "विभाव" कहते हैं। यह दो प्रकार का होता है–आलम्बन विभाव तथा उद्दीपन विभाव। जिसका आश्रय या सहारा लेकर रस-भाव उत्पन्न होते हैं, वे नायक-नायिका आदि पात्र "आलम्बन विभाव" कहलाते हैं। इसी प्रकार जो भावों को उद्दीप्त करे यानी भड़कावे वे चन्द्र, चाँदनी, नदी किनारा, शीतल वायु आदि वातावरण "उद्दीपन विभाव" कहा जाता है। ये विभाव रस के कारण कहे जाते हैं।

अनुभाव—रति आदि स्थायी भावों की सूचना कराने वाले भ्रू-विक्षेप, कटाक्ष, स्वेद, रोमाँच आदि आश्रय के विकार ही "अनुभाव" कहलाते हैं। ये अनुभाव ही सामाजिक (दर्शक) के हृदय में रति आदि स्थायी भावों की अनुभूति कराते हैं। ये स्थायी भाव के बाद उत्पन्न होते हैं। अतः अनुभाव (अनु यानि पीछे) कहे जाते हैं। इन्हें रस भाव का "कार्य" कहा जाता है।

संचारी भाव—जैसे जल प्रवाह के मध्य छोटे-छोटे बुदबुदे उठते हैं और उसी में विलीन हो जाते हैं उसी प्रकार रति आदि स्थायी भाव की

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.
प्रक्रिया के मध्य संचरण करने वाले उसके पोषक सहायक भावों को "संचारी" या "व्यभिचारी भाव" कहा जाता है। ये संचारी भाव ३३ प्रकार के होते हैं।

उपर्युक्त विभाव, अनुभाव व संचारी भाव से पोषित स्थायी भाव ही "रस" होता है। भरतमुनि ने नाट्योपयोगी केवल आठ रस माने हैं, जब कि काव्य शास्त्र में इनकी संख्या ९, १० व कहीं-कहीं ११ मानी गई है। नाट्य में प्रयुक्त होने वाले आठ रसों के नाम हैं—शृंगार, वीर, वीभत्स रौद्र, हास्य, अद्भुत, भयानक य करुण। नवें शान्त रस, दसवें वात्सल्य और ग्यारहवें भक्ति रस को भरत मुनि ने नाट्य में मान्यता नहीं दी है। नव रसों का संक्षिप्त परिचय निम्नानुसार है—

१. शृंगार रस—जब रति नामक स्थायी भाव पूरी तरह पुष्ट व चमत्कृत होकर प्रकाशित होता है तब उसे "शृंगार रस" कहते हैं। शृंग शब्द का अर्थ है काम-वासना। यह काम-वासना जिसमें पूरी तरह व्याप्त हो वही शृंगार रस होता है, किन्तु यह शृंगार रस उत्तम प्रकृति के पात्रों से युक्त और उज्ज्वल वेशात्मक होता है। इसका स्थायी भाव रति है। नायक, नायिका आदि आलम्बन विभाव हैं। उपवन, तड़ाग, चन्द्रमा, चाँदनी, भँवरों की गुंजन, कोयल की कूक आदि उद्दीपन विभाव हैं। भ्रूभंग, मंद मुस्कान लजाना आदि हाव-भाव इसके अनुभाव हैं। उग्रता, मरण, आलस्य और जुगुप्सा को छोड़ कर शेष सभी संचारी भाव इसके पोषक हैं।

शृंगार रस के दो भेद होते हैं—संयोग शृंगार और वियोग शृंगार। संयोग को सम्भोग तथा वियोग को विप्रलम्भ शृंगार भी कहते हैं।

सँयोग शृंगार—एक दूसरे के प्रेम में पगे हुए नायक-नायिका जहाँ जहाँ परस्पर दर्शन, स्पर्श, बातचीत आदि के द्वारा अनुराग प्रकट करते हों वहाँ "संयोग शृंगार" होता है। एक उदाहरण देखिए—

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

दोऊ जन दोऊ को अनूप रूप निरखत,
पावत कहूँ ना छवि सागर के छोर हैं।
'चिन्तामनि' केलि के कलानि के बिलासन सों,
दोऊ जन दोऊन के चित्तन के चोर हैं।।
दोऊ जने मन्द मुसकानि सुधा बरसत
दोऊ जने छके मोद मद दुहुँ ओर हैं।
सीताजी के नैन रामचन्द्र के चकोर भये,
राम नैन सीता मुख चन्द्र के चकोर हैं।

वियोग श्रृंगार—जब उत्कट अनुराग के होते हुए भी प्रिय से मिलन का अभाव रहता है तब "वियोग श्रृंगार" होता है। यह वियोग श्रृंगार तीन प्रकार का होता है—१. पूर्वानुराग, २. मान और ३. प्रवास। वियोग श्रृंगार का एक उदाहरण देखिए—

परसों परसों कहलाई गए, कब आएगी बैरन वह परसों।
इत नेह की नाव को दाँव लग्यो, उत मेह कहे बरसों बरसों।
बार ही बार अटारी कें द्वार, निहारि निहारि पिया तरसों।
जिय चाहत है उड़ि जाए मिलों, पर उड्यो न जाय बिना परसों।।

हास्य रस—जहाँ विदूषक के ऊटपटाँग व्यवहार या अन्य प्रकार से "हास" नामक स्थायीभाव पुष्ट होता है वहाँ "हास्य रस" होता है। विकृत वाणी, वेश व चेष्टाएँ इनके आलम्बन विभाव है और टेढ़े-मेढ़े वचन, विचित्र अंग-भंगिमा व अन्य हँसाने वाले भाव इसके उद्दीपन विभाव हैं। आँखों का मुकुलित और मुख का विकसित होना, मुस्कराना आदि अनुभाव है तथा स्वप्न, ग्लानि, अवहित्था, चपलता, शोक, हर्ष, आलस्य आदि इसके संचारी भाव हैं।

पात्र भेद से हास्य दो प्रकार का होता है—स्वनिष्ठ और परनिष्ठ जबकि हसन-क्रिया के आधार पर इसके छः भेद किए गए हैं, जो इस प्रकार हैं—स्मित, हसित, विहसित, उपहसित, अपहसित और अतिहसित।

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

इस हास्य रस का एक उदाहरण देखिए—

तोड़ दिए तोमड़े तड़ाक तरबूजन के,
फोड़े खरबूजन के खोपड़े धड़ाम से ।
कासीफल कद्दू बली बेंगन बनार डारे,
जामुन पिये न बचे आम कत्ले आम से ।
गाजर गँडारी कट्ट-कट्ट काँकरी को काट,
मोरयो मुँह मूरी को मरोरे सब चाम से ।
भूषन भनत चीमटा के चाचा चाकूराम,
अस्त्र शस्त्र काँपत तिहारी धूमधाम से ।।

वीर रस—पूर्णउत्साह की पुष्टता को "वीर रस" कहते हैं । इसका स्थायी भाव उत्साह है । शत्रु, उसका पराक्रम, ऐश्वर्य, शक्ति, प्रभाव आदि आलम्बन विभाव हैं । शत्रु की चेष्टा, उसकी ललकार, मारू-बाजे, रण-कोलाहल आदि उद्दीपन विभाव हैं । अंग स्फुरण, नेत्रों की लालिमा, शस्त्रास्त्रों की खोज आदि अनुभाव हैं । रोमांच, गर्व, असूया, उग्रता, धैर्य, मति, स्मृति, तर्क आदि इसके संचारी भाव हैं ।

वीर रस के चार भेद माने गए हैं—

१ धर्मवीर, २ युद्धवीर, ३ दानवीर, ४ दयावीर ।

वीर रस का एक उदाहरण देखिए ।

अरी चण्डी चेतचेत सारी शक्तियों समेत,
मद माते भूत प्रेत करें तेरे गुण गान ।
कर कोप किलकार आँख तीसरी उघार,
ताकते ही तलवार भीरू भागें भय मान ।
गिरें बेंरियों के झुण्ड फिरें रुण्ड बिन मुण्ड,
भरें शोणित के कुण्ड मचे घोर घमसान ।
मद पीले गटागट्ट गले काट कटाकट्ट,
मरें पापी पटापट्ट हँसे रुद्र भगवान ।

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

अद्भुत रस–विस्मय की परिपुष्टि को अद्भुत रस कहते है। अलौकिक घटना या वस्तु को देखने आदि से इस रस का बोध होता है। इसका स्थायी भाव स्मय या आश्चर्य हैं। विचित्र वस्तु अलौकिक चरित्र आदि इसके आलम्बन विभाव हैं। आश्चर्य में डाल देने वाले कार्य अलौकिक बातें, इच्छित वस्तु की अचानक प्राप्ति, इन्द्रजाल आदि इसके उद्दीपन विभाव हैं। नेत्र विकास, एकटक देखना, रोमांच, अश्रु, स्वेद, स्तम्भ, सम्भ्रम आदि अनुभाव हैं। वितर्क, आवेग, भ्रान्ति, हर्ष, कम्पन, उत्सुकता, प्रलाप आदि इसके संचारी भाव हैं।

अद्भुत रस का एक उदाहरण देखिए–

माखन के चोर मधुचोर दधि दूध चोर,
देखत हों देखत ही हियों हरि लेत हैं।
पुरुष पुराण और पूरण पुराण इन्हें,
पुरुष पुराण सो कहत किहिं हेत हैं॥
'केसोदास' देखि-देखि सुरन की सुन्दरी वै,
करतीं विचार सब सुमति समेत हैं।
देखि गति गोपिका की भूलि जात निज गति,
अगतिन कैसे धौं परम गति देत है।

वीभत्स रस–जहाँ जगुप्सा अर्थात् घृणा और ग्लानि के भावों की परिपुष्टि होती है, वहाँ 'वीभत्स रस' होता है। जिन वस्तुओं, प्रसंगों, स्थानों, कार्यों या दृश्यों से घृणा के भाव पैदा होते हैं वे वीभत्स रस के उत्पादक हैं। इसका स्थायी भाव जुगुप्सा है। सड़ी-गली दुर्गन्ध युक्त वस्तुएँ, माँस, रुधिर, पीव, विष्ठा आदि इसके आलम्बन विभाव हैं। घिनौनी वस्तुओं को देखना, सुनना या उनके बारे में कहना ही उद्दीपन विभाव हैं। थूकना, मुंह फेर लेना, नाक सिकोड़ना, कम्प, रोमांच आदि अनुभाव हैं। अपस्मार, मोह, आवेग, व्याधि, मरण आदि इसके संचारी भाव हैं।

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

वीभत्स रस का एक उदाहरण देखिए—

कोटि कुँड सुँडनि के रुंड में लगाय तुंड,
झुंड झुंड पान कै कै लोहू भूत चेटी है।
घोड़न चबाय चरबीन सो अधाय लेटी
भूख सब मरे मुरदान में समेटी है।
लाल अंग कीन्हें सीस हाथन में लीन्हें,
अस्थि भूषन नगीने आँत जिनपै लपेटी है।
हरष बढ़ाये अँगुरिन को नचाये पिएँ,
सोनित पियासी सी पिसाचिनी की बेटी है।

६. **भयानक रस**—इन्द्रिय विक्षोभ सहित भय की परिपुष्टि को "भयानक रस" कहते हैं। इसका स्थायी भाव "भय" है। भयानक दृश्य, भयंकर शब्द, निर्जन वन आदि स्थान, स्वजन वध, वन्धन आदि इसके आलम्बन विभाव हैं। भयोत्पादक शब्द सुनना, भयंकर दृश्य या प्राणियो को देखना, निर्जन वन या श्मशान आदि में जाना इसके उद्दीपन विभाव हैं। हाथ पैरों का काँपना, गद्गद वाणी, प्रलय, मूर्छा, स्वेद, रोमांच, वैवर्ण्य आदि इसके अनुभाव हैं। मोह, त्रास, ग्लानि, लज्जा, अपस्मार, सम्भ्रम, दैन्य, शंका, मृत्यु आदि इसके संचारी भाव हैं।

भयानक रस का एक उदाहरण देखिए —

शिव की समाधि भई भंग भीम नाद भयो,
कँपे लोकपाल धीर ध्रुव ना धरे रहे।
सहमे सुरासुर सशंकित दिगन्त भयो,
सारे पारावार न प्रपंच से परे रहे॥
"हरिऔध" प्रलय विभूति को विकास देखि,
भुवन सुभूधर भयातुर अरे रहे।
भीत भए भूत भारी भीरुता धरा में धँसी,
सित-भानु डरे भानु भभरे खरे रहे॥

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh

७. **रौद्र रस**—जहाँ प्रबल एवं उद्दीप्त क्रोध की परिपुष्टि होती है, वहाँ रौद्र रस होता है। इसके आश्रयस्थान राक्षस, दानव तथा मनुष्य होते हैं। शत्रु अथवा कपटी दुराचारी व्यक्ति इसके आलम्बन विभाव हैं। क्रोध, तिरस्कार, कठोर वचन कहना, शत्रु की चेष्टाएँ इसके उद्दीपन विभाव हैं। भ्रूभंग, ओठ चबाना, ताल ठोकना, डाँटना, ललकारना, व्यग्रता, आवेग, स्वेद, रोमाँच, मद, बेपथु आदि अनुभाव हैं। गर्व, चपलता, मोह, अमर्ष, उग्रता, क्रूरता, आवेग आदि इसके संचारी भाव हैं।

रौद्र रस का एक उदाहरण देखिए—

लोक तिहूँ जारों सातों सागर सुखाय डारों,
गिरिन ढहाय डारों भूमि उलटाऊँ मैं।
रंच में बिदार डारों दसों दिगपालन को
खगन समेत ससि सूर्रहि गिराऊँ मैं॥
नभ ते पताल लैके कितहूँ कहूँ नैक,
'रसिक बिहारी' प्राण प्यारी सुधि पाऊँ मैं।
जानकी न लाऊँ तो पै क्षत्री न कहाऊँ,
राम नाम पलटाऊँ धनुष-बान न उठाऊँ मैं॥

८. **करुण रस**—शोक की परिपुष्टता का ही नाम "करुण रस" है। इष्ट के नाश या अनिष्ट की प्राप्ति से शोक उत्पन्न होता है। करुण रस का स्थायी भाव "शोक" है। प्रिय वन्धु, समाज या देश की अपार हानि, सगे-सम्बन्धी का मरण आदि इसके आलम्बन विभाव हैं। दाह-कर्म, प्राणियों की दुखित अवस्था, मरे हुए प्रिय व्यक्तियों का स्मरण, गुण कथन, उसकी वस्तुओं का दर्शन आदि इसके उद्दीन विभाव हैं। रोना, पृथ्वी पर गिरना, भाग्य को कोसना, मात्र शिथिल हो जाना, वैवर्ण्य, उच्छ्वास, निःश्वास, प्रलाप आदि इसके अनुभाव हैं। वैराग्य, ग्लानि, चिन्ता, निर्वेद, मोह, व्याधि, स्मृति, स्वेद, विषाद, जड़ता, कम्प, अश्रु, मरण आदि इसके संचारी भाव हैं।

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

करुण रस का एक उदाहरण देखिए—

पुर तें निकसी रघुवीर-बधू धरि धीर दए मग में डग द्वै,
झलकी भरि भाल कनी जल की पुट सूख गये मधुराधर वै।
फिर बूझत है चलनो अब केतिक पर्ण कुटी करिहौं कित ह्वै,
तिय की लखि आतुरता पिय की अँखियाँ अति चारु चली जल च्वै ।।

९. **शान्त रस**—काम-क्रोधादि के शमनपूर्वक शम या निर्वेद भाव की परिपुष्टता का नाम ही "शान्त रस" है। जब मनुष्य सांसारिक सुख-दुःख, राग-द्वेष, चिन्ता आदि मनोविकारों से मुक्ति पा जाता है और उसका चित्त शान्त और सुस्थिर होकर अलौकिक आनन्द की अनुभूति करने लगता है, तब "शान्त रस" का उदय होता है। इसका स्थायी भाव शम् या निर्वेद है। संसार की असारता व अनित्यता का ज्ञान तथा परमात्मा का स्वरूप बोध इसके आलम्बन विभाव हैं। सद्गुरु की प्राप्ति, सत्संग, पवित्र आश्रम, तीर्थ, मृतक, श्मशान आदि उद्दीपन विभाव हैं। रोमांच, आनन्दाश्रु, गद्-गद् कंठ आदि इसके अनुभाव हैं। धृति, मति, हर्ष, स्मरण, प्राणियों पर दया आदि शान्त रस के संचारी भाव हैं।

शान्त रस का एक उदाहरण देखिए—

मेरे जाति-पाँति ना काहू की जाति-पाँति चहौं,
मेरे कोऊ काम को न हौं काहू के काम को।
लोक परलोक रघुनाथ ही के हाथ सब,
भारी है भरोसो "तुलसी" एक नाम को ।।
अति ही अमाने उपखाने न बूझें लोग,
साहब को गोत गोत होत है गुलाम को।
साधु कै असाधु कै भलौं कै पोच सोच कहाँ,
का काहें के द्वार परौं जो हौं सो हौं राम को ।।

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

ताल-लय

भारतीय संगीत का भव्य भवन 'ताल' की सुदृढ़ आधार भूमि (नींव) पर ही प्रतिष्ठित है। जैसा कि "संगीत रत्नाकर" में कहा गया है—

"गीतं वाद्यं तथा नृत्यं यतस्ताले प्रतिष्ठितम्"

—अर्थात् गायन, बादन व नर्तन-ये तीनों ही क्रियाएँ "ताल" पर ही आधारित हैं। अतः आचार्य शाङ्देव यह भी कहते हैं कि—

"यतो ताल न जाजाति न च गायको न च वादकः"

—अर्थात् जो ताल को नहीं जानता वह न तो गायक ही हो सकता और न बादक या नर्तक ही। वस्तुतः संगीत रूपी मतवाले हाथी के लिए ताल अंकुश के समान है, क्योंकि संगीतज्ञ द्वारा किए गए काल के कम या अधिक माप को यह उचित रूप से प्रमाणित करता है, जैसा कि "अभिनव-ताल-मंजरी" में कहा गया है—

तौर्यत्रिकं तु मत्तेभस्तालं तस्याँकुशं विदुः ।
न्यूनाधिकप्रमाणं ततप्रमाणं क्रियते यतः ।।

अतः नृत्य के विद्यार्थियों को भी ताल-लय के विषय में सूक्ष्मता से जान लेना आवश्यक है।

लय—संगीत में व्यतीत मान समय की गति को "लय" कहते हैं। उदाहरण के लिए जब हम चलते हैं तो कभी आवश्यकतावश हमारी चाल तेज हो जाती है, कभी जब टहलने निकलते हैं तो हमारी गति मन्द हो जाती है। साधारतया हम ऐसी चाल से चलते हैं जो न तो बहुत तेज होती है और न बहुत धीमी। इस प्रकार हमारी गति या चाल में जो परिवर्तन

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

होता है वह हमारे चलने के "समय की गति" परिवर्तन है और यही गति संगीत में "लय" कही जाती है।

लय के तीन प्रकार होते हैं—विलम्बित, मध्य, द्रुत।

विलम्बित लय—जब गायन, वादन या नर्तन की क्रिया बहुत धीरे-धीरे की जाय तो इस प्रकार व्यतीत मान समय की गति को "विलम्बित लय" कहा जाता है।

मध्य लय—जब न तो बहुत तेज और न ही वहुत धीमे बल्कि एक सहज एक सामान्य गति से संगीत-साधना की जाती हैं तो उसे "मध्य लय" कहते हैं।

द्रुत लय—जब रत्यन्त शीघ्रतापूर्वक या तेजी से गायन, वादन या नर्तन किया जाता है तो वह गति "द्रुत लय" कही जाती है।

ताल—समय की गति को नापने का पैमाना "ताल" है। जैसे हम घड़ी (watch) की सहायता स दिन-रात को घण्टों में घण्टे को मिनटों में और मिनटों कों सैकेण्डों में बाँट देते हैं और इस प्रकार हमें किसी भी कार्य की अवधि जानने में बड़ी आसानी हो जाती है, ठीक इसी प्रकार राग के स्वरों या नृत्य के बोलां को ताल में, ताल को विभाग में और विभाग को मात्राओं में विभाजित कर संगीतज्ञों की गति पर अंकुश लगा दिया गया है। जिस प्रकार दिन-रात का समय विभाजन हो जाने से हमारा दैनिक कार्यक्रम भी निश्चित हो जाता है, ठीक इसी प्रकार ताल का प्रतिबंध होने पर संगीतज्ञों का कला प्रदर्शन भी नियमवद्ध होकर अधिक आह्लादकारी बन जाता है।

ताल कई प्रकार की होती है। जैसे—त्रिताल, एकताल, चौताल, धमार आदि। इन तालों का निर्माण मात्राओं की न्यूनाधिकता, लय के विभिन्न स्वरूपों के आधार पर होता है। जैसे त्रिताल में १६, एकताल में १२ या धमार में १४ मात्राएँ होती हैं। इसी प्रकार लय के आधार पर

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

मात्राओं का विभाजन विभागों में किया जाता है। कभी-कभी दो तालों में समान मात्राएँ होते हुए भी उनके विभागों की मात्रा संख्या अलग-अलग होने से उन दोनों की गति में अन्तर आ जाता है, जैसे धमार व आड़ा चार ताल में। इसी प्रकार समान मात्राएँ व विभाग होते हुए भी केवल लय के प्रभाव से दोनों में भिन्नता आती है। जैसे एकताल व चौताल दोनों में मात्राएँ, विभाग, ताली, खाली सभी कुछ समान होते हुए भी उनमें प्रयुक्त ठेके के बोलों की लय ने दोनों में भेद उत्पन्न कर उनका अलग-अलग महत्व प्रतिपादित कर दिया है।

मात्रा—संगीत में समय की सबसे छोटी इकाई को "मात्रा" कहते हैं। जिस प्रकार मील में फर्लांग या फुट में इन्च तथा इन्च का भी सबसे छोटा भाग सेन्टीमीटर होता है, उसी प्रकार ताल को नापने का साधन ये मात्राएँ हैं। एक मात्रा का काल प्रत्येक कलाकार अपने गीत की चाल या गति के अनुसार निर्धारित करता है। सामान्यतः एक सेकिण्ड के काल को एक मात्रा काल मान सकते हैं।

विभाग—प्रत्येक ताल में उसकी निर्धारित मात्राओं को कुछ हिस्सों में बाँट दिया जाता है, जो "विभाग" कहलाते है। इन विभागों से ही ताल की गति नियमित होती है। जैसे कि हम १० मात्राएँ लें। जब इन्हें हम २-२ मात्रा के ५ भागों में बाँट देंगे तो यह शूल ताल हो जायगी और जब १० मात्रा को ही २-३, २-३ के चार भागों में बाँट देंगे तो वह झपताल हो जायगी। इस प्रकार शूलताल व झपताल दोनों में ही समान मात्राएँ होते हुए भी उनके विभागों की मात्राएँ कम ज्यादा होने से उन तालों की गति में अन्तर आ गया और वे दो तालें बन गयीं। इसी तरह विभाग ताल की गति का नियमन करते हैं।

ताली-खाली—प्रत्येक ताल में विभागों को सूचित करने के लिए "ताली व खाली' का प्रयोग किया जाता है, जिससे ताल की गति सभी को स्पष्ट लालूम पड़ती रहती है। जब ताली बजाकर विभागान्तर सूचित किया

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.
जाता है तब उस क्रिया को "ताली" कहा जाता है और जब ताली न बजा कर केवल हाथ के इशारे से विभाग का बदलना दिखाया जाय तो उसे "खाली" कहते हैं। प्राचीन काल में इन्हें ही क्रमशः "सशब्द क्रिया" और "निःशब्द क्रिया" कहा जाता था।

आवर्तन—किसी ताल की समस्त मात्राओं का एक बार प्रयोग करना ही "आवर्तन" कहलाता है। वस्तुतः आवर्त शब्द का अर्थ होता है—घेरा (circle) या चक्कर लगाना। इसी कारण जब किसी भी ताल की पहली मात्रा से लेकर अन्तिम मात्रा तक का एक चक्कर पूरा करके फिर पहली मात्रा तक आते हैं तो इसे ताल का एक आवर्तन कहते हैं।

सम—किसी भी ताल की पहली मात्रा जो प्रायः पहली ताली भी होती "सम" कही जाती है। सम प्रत्येक ताल का आरम्भिक बिन्दु (starting point) होता है। अतः ताल को बरतते समय इसका सर्वाधिक महत्व होता है। बोल चाहे किसी भी मात्रा से उठे किन्तु उसकी समाप्ति सदैव सम पर ही होती हैं और यही से पुनः ठेका पकड़ा जाता है। उसे इस प्रकार समझा जा सकता है कि जैसे हम बाजार में घूम-फिर कर फिर घर लौट आते हैं वैसे नर्तक विभिन्न प्रकार के बोलों के द्वारा अलग-अलग लयकारियां दिखाकर सम पर आता है और यहीं से मूल लय को फिर से पकड़ता है। अतः सम पर आने से ही कोई भी बोल सही माना जाता है। इस प्रकार किसी भी ताल का व्यवहार करते समय सम का ध्यान रखना सबसे जरूरी होता है।

ठेका—किसी भी ताल के तबले के मूल वर्णों को "ठेका" कहा जाता है। ठेके के बोल प्रत्येक ताल की ताली, खाली, विभाग आदि को ध्यान में रख पूर्व निर्धारित व सर्व विदित होते हैं, जिन्हें गायन, वादन, नर्तन के साथ-साथ उसी लय में बार-बार दुहराया जाता है। ठेके के बोल से ही ताल की पहचान होती है क्योंकि जैसा इससे पूर्व में भी कहा है कि कभी-कभी दो तालों में ताली, खाली, विभाग सभी समान होते हैं तब ठेके के बोल

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

सुनकर ही हम ताल को जान सकते है । इस प्रकार ठेके द्वारा ही संगीत क्रिया को ताल का आधार प्रदान किया जाता है; अतः वह ताल का मूर्त रूप होता है। हमारा वर्तमान शास्त्रीय संगीत ठेके पर ही पूरी तरह अवलम्बित है । इसी कारण अनेक प्रकार के ताल-वाद्य होते हुए भी तबले का ही सबसे अधिक महत्व है ।

मुखड़ा—किसी भी ताल में जब एक या दो मात्रा का कोई छोटा सा बोल बजा कर सम पर आया जाता है और वहाँ से ठेका पकड़ा जाता है, तो उसे "मुखड़ा" कहा जाता है; जैसे—क्ड़ान तिरकिटतक ता किटतक धा धिं धिं धा ।

खयाल गायन तथा सितार-सरोद आदि वाद्यों की गतों में भी मुखड़ा बना कर बन्दिश आरम्भ की जाती है । कथक नृत्य के ठाट अंग में मुखड़ों का विशेष रूप से प्रयोग किया जाता है ।

टुकड़ा—किसी भी ताल के एक आवर्तन या उससे कम मात्रा संख्या का बोल साधारण तौर से "टुकड़ा" कहा जाता है ।

बोल—तबला, पखावज या नृत्य के वर्णों की कोई भी ताल-बद्ध रचना सामान्य रूप से "बोल" कही जाती है ।

तोड़ा या त्रोटकम्—केवल नृत्य के वर्ण, जैसे—ता, थेई, तत, दिग-दिग, तिग्दा, थुन आदि से निर्मित कोई भी ताल-बद्ध रचना जो एक आवर्तन से कम की न हो उसे "तोड़ा" कहा जाता है । रायगढ़ की नृत्य-परम्परा में उसे "त्रोटकम्" नाम दिया गया था तथा साधारणतया तोड़े को ही "टुकड़ा" या "नाच का टुकड़ा" भी कहा जाता है ।

परन—केवल पखावज के बोलो की वह ताल-वद्ध रचना जो एक आवर्तन से कम की न हो उसे "परन" कहा जाता है ।

तिहाई—कोई भी छोटा टुकड़ा जब तीन बार प्रयोग करने पर

 CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

सम पर आता है तो उसे "तिहाई" कहा जाता है। तिहाई दो प्रकार की होती है—१ दमदार और २ बेदम तिहाई। जब किसी तिहाई का प्रयोग करते समय उसके पहले व दूसरे पल्ले (हिस्से) के बाद थोड़ी-थोड़ी देर रुका जाए तो उसे "दमदार तिहाई" कहा जाता है और जब तीनों पल्लों को बिना रुके एक सा बोल दिया जाता है तो उसे "बेदम तिहाई" कहा जाता है।

चक्करदार या त्रिचक्री-जब कोई भी तोड़ा, टुकड़ा या परन पूरा का पूरा तीन बार प्रयोग करने पर सम पर आता है तो उसे "चक्करदार" या "चक्राकार" टुकड़ा-परन कहा जाता है। तिहाई के समान ही चक्करदार भी दमदार व बेदम दो प्रकार की होती है। रायगढ़-परम्परा में चक्करदार को "त्रिचक्री" कहा जाता है।

प्रिमलू या परमेलू—जब नृत्य के बोलों के साथ कविता, पखावज झाँझ, नक्कारा आदि के बोलों को भी मिला कर कोई ताल-बद्ध रचना प्रस्तुत की जाती है तो उसे "प्रिमलू" या "परमेलू" कहा जाता है।

कवित्त—जब किसी कविता को नृत्य के बोलों के साथ गूँथ कर ताल-बद्ध रूप से प्रस्तुत किया जाता है तो उसे "कवित्त" कहा जाता है।

लघु-गुरु-काकपद—लघु व गुरु शब्द छन्द शास्त्र से ताल-शास्त्र में आये हैं। छन्द शास्त्र में एक ह्रस्व अक्षर जैसे 'क' के उच्चारण को "लघु" व दीर्घ अक्षर जैसे 'का' को गुरु कहा जाता है। इस प्रकार लघु की एक मात्रा व गुरु की दो मात्रा होती है। किन्तु वर्तमान भारतीय संगीत में किसी भी ताल के अंग अर्थात् विभाग बनाते समय चार मात्रा के विभाग को 'लघु', आठ मात्रा के विभाग को "गुरु" तथा सोलह मात्रा के विभाग या खण्ड को "काकपद" कहा जाता है लघु का चिन्ह—'।', गुरु का चिन्ह ऽ" तथा काक-पद का चिन्ह '+' है। लघु-गुरु आदि का अधिक प्रचार दक्षिण भारतीय ताल-पद्धति में ही अधिक है किन्तु उत्तर भारतीय तालों में भी इसका प्रयोग किया जा सकता है, जैसे—त्रिताल में क्रमश: एक लघु, एक गुरु व एक लघु (। ऽ ।) होता है।

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

लयकारी–लय के द्रुत, मध्य, विलम्बित इन तीनों भेदों के अतिरिक्त भी अनेक सूक्ष्म भेद होते हैं जिन्हें सामान्य रूप से "लयकारी" कहा जाता है। इस लयकारी के कतिपय रूप निम्नानुसार है–

ठाह–जब एक मात्रा काल में एक मात्रा का ही प्रयोग किया जाए तो उसे 'ठाह" लय कहते हैं।

दुगुन—जब एक मात्रा काल में दो मात्राओं या दो मात्राओं के लिए निर्धारित बोल अथवा क्रिया का प्रयोग किया जाए तो उस द्विगुणित गति को "दुगुन" की लय कहते हैं।

तिगुन—जब एक मात्रा काल में तीन मात्रा का प्रयोग किया जाय तो उसे "तिगुन" लय कहा जाता है।

चौगुन—जब एक मात्रा काल में चार मात्राओं का प्रयोग किया जाय तो उसे "चौगुन" लय कहा जाता है।

आड़—जब एक मात्रा काल में डेढ़ (१$\frac{१}{२}$) मात्रा का अर्थात दो में तीन मात्रा का प्रयोग किया जाय तो उसे "आड़" या "आड़ी लय" कहा जाता है।

कुआड़—आड़ की आड़ को कुआड़ कहते हैं। अर्थात जब एक मात्रा काल में सवा दो मात्रा (१$\frac{१}{२}$ + $\frac{३}{४}$ = २$\frac{१}{४}$) का अर्थात चार में नौ मात्रा का प्रयोग किया जाय तो उसे "कुआड़" या "कुआड़ी लय" कहते हैं। बहुत से लोग भ्रम वश सवाई (१$\frac{१}{४}$) लय को कुआड़ मानते हैं, जो उचित नहीं है।

बिआड़—जब एक मात्रा काल में पौने दो (१$\frac{३}{४}$) मात्रा का प्रयोग किया जाय तो उसे "बिआड़" या "बिआड़ी लय" कहा जाता है।

●

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

ताल-लिपि

गायन, वादन व नृत्य में सीखे गये बोल-तोड़ों, टुकड़ों अथवा स्वर अलंकारादि को स्थायी बनाने के लिए ताल-लिपि में लिखे जाने की परंपरा अत्यन्त प्राचीन है। किन्तु साधारण वाक्यों व इन सांगीतिक रचनाओं को लिखने के तरीके में पर्याप्त अन्तर होता है। जिस प्रकार किसी सामान्य वाक्य को लिखते समय उसमें विराम, अल्प विराम आदि चिन्ह लगाये जाने पर ही वह वाक्य शुद्ध लिखा हुआ माना जाता है तथा भाषा व व्याकरण की दृष्टि से उसके भाव यथास्थान चिन्हों की उपस्थिति में ही सुरक्षित रह सकते हैं, जिसके प्रमाण वैदिक मंत्र हैं, जिनमें एक लघु चिन्ह के अन्तर से ही अर्थ-विपर्यय हो जाता है। ठीक उसी प्रकार संगीत में भी ताल, लय, मात्रा, विभाग आदि का स्पष्ट संकेत देने वाले चिन्हों का प्रयोग कर बोलों को लिखा जाता है जिसे "ताल-लिपि" में लिखा जाना कहते हैं।

प्राचीन काल में बोलों को ताल-लिपि में लिखे जाने की अनेक प्रणालियाँ प्रचलित थीं, जिन में से कई अब तक परम्परागत कलाकारों में प्रचलित हैं, किन्तु आजकल सर्वजन प्रचलित दो ही प्रणालियाँ हैं, जिन्हें प्रचारित करने का श्रेय भी दो आधुनिक विद्वान पं० विष्णु दिगम्बर पलूस्कर व पं० विष्णु नारायण भातखण्डे को है; अतः इन्हीं के नाम पर इन प्रणालियों को क्रमशः १. पलुस्कर पद्धति व २. भातखण्डे पद्धति कहा जाता है। इन पद्धतियों का संक्षिप्त परिचय इस प्रकार है।

१. पलुस्कर पद्धति—इस पद्धति में प्रत्येक बोल के नीचे जितनी मात्रा का बोल है, उतनी मात्रा का चिन्ह लिख दिया जाता है। विभिन्न मात्राओं के चिन्ह निम्नानुसार है—

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

चिन्ह	मात्रा संख्या	प्रयोग
‿	२ (दो)	धा या धा ऽ
—	१ (एक)	धा या धा
०	½ (आधी)	धा गे या धा गे
‿	¼ (चौथाई)	ति र कि ट
‿‿	⅛ (आठवाँ भाग)	धि र धि र कि ट त क
~~	⅓ (तीसरा भाग)	धा कि ट
~~	⅙ (छठाँ भाग)	त क त क त क

इस पद्धति में सम के स्थान पर (१) का अंक व खाली के स्थान पर (+) यह चिन्ह प्रायः बोल के वर्णों के ऊपर व बहुशः नीचे की ओर ही लगाया जाता है। विभागान्तर के समय अगले विभाग की प्रथम वर्ण की जो मात्रा संख्या है वह उक्त वर्ण के नीचे लिख दी जाती है। इस प्रकार लिखी गई मात्रा-संख्या ही उस विभाग की ताली को इंगित करती है। इस पद्धति के अनुसार एकताल के ठेके को इस प्रकार लिखेंगे—

धिं धिं धा गे ति र कि ट तू ना क त्ता धा गे ति र कि ट धी ना

1 + 5 + 9 11

२. **भातखण्डे पद्धति**—इस प्रणाली में मात्राओं का संकेत देने के लिए १ २ ३ ४ इस प्रकार के अंक वर्णों के ऊपर लिख दिए जाते हैं। सम के लिए (×) इस चिन्ह का प्रयोग करते हैं तथा खाली के लिए (०) शून्य को वर्ण के नीचे अंकित किया जाता हैं। (‿)इस प्रकार के अर्द्ध-चन्द्र के अन्दर जितने वर्ण लिखे जाते हैं, उन्हें एक ही मात्रा के उच्चारण

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

काल में प्रयोग किया जायगा । जब किसी वर्ण को या मात्रा को बढ़ाया जाता है या उसके किसी अंश को निष्क्रिय व्यतीत करना होता है तो (—) इस प्रकार की आड़ी पाई या (ऽ) इस प्रकार के अवग्रह का प्रयोग किया जाता है । (ऽ) इस चिह्न का मान नियत नहीं है । १, १/२, १/४, १/३, १/८ आदि सभी संख्या विभागों को प्रदर्शित करने के लिए इसका आवश्यकता के अनुसार यथेच्छा प्रयोग किया जाता है । जैसे धाऽन में इसका मान १/३ है व धाऽकिट में १/४ । विभागान्तर के समय इस पद्धति में (।) खड़ीपाई का उपयोग होता है । सम के उपरान्त की तालियों की संख्या उनके नियत वर्ण के नीचे लिखी जाती हैं । इस पद्धति के अनुसार हम एकताल को निम्नानुसार लिखेंगे—

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
धिं	धिं	धागे	तिरकिट	तू	ना	क	त्ता	धागे	तिरकिट	धी	ना
+		0		2		0		3		4	

बोलों को ताल-लिपि में लिखने की इन प्रणालियों का विद्यार्थियों को बारीकी के साथ अध्ययन करना चाहिए तभी वे विभिन्न ग्रन्थों में लिखे गये बोलों को उनके वास्तविक रूप में समझ सकेंगे तथा अपने सीखे हुए बोलों को उचित रूप में लिख कर उनका अभ्यास कर सकेंगे ।

●

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

पढ़न्त

पढ़न्त से तात्पर्य नृत्य के बोलों को ताल लगाकर बोलना है। कत्थक नृत्य शैली में जब नृत्यकार अपना व्यक्ति नृत्य (Solo Dance) प्रस्तुत करता है तब वह जो बोल प्रदर्शित करने जा रहा है, उस बोल को पहले ताल लगाकर सुनाना पड़ता है, ताकि गुणी जनों को यह विदित हो जाए कि उक्त बोल ताल-लय के मान से ठीक है। इसके साथ ही पढ़न्त के द्वारा एक और लाभ होता है; वह यह है कि दर्शक गण बोल का अभिनय देखने से पूर्व उसे सुन लेते हैं, जिससे उनके मस्तिष्क में बोल सम्बन्धी एक रूपरेखा में बन जाती है। इस प्रकार वे उक्त बोल का पूर्ण आनन्द ले सकते हैं। दूसरी ओर एक बार पढ़न्त कर लेने से नृत्यकार तथा उसके सहायक वाद्य—वादकगण भी उस बोल के प्रति आश्वस्त हो जाते हैं।

पढ़न्त, संगीत की एक प्राचीन और महत्वपूर्ण कला है और इससे दर्शक तथा कलाकार दोनों को समान रूप से आनन्द प्राप्त होता है। किन्तु प्रायः यह देखने में आता है कि अच्छे-अच्छे कलाकार पढ़न्त से कतराते हैं। बहुतों को पढ़न्त का अभ्यास नहीं होता। वे बोल को ताल-लय के अनुरूप ठीक-ठीक अदा कर सकते हैं, किन्तु उन्हें ताल लगाकर सुना नहीं सकते। यह एक बहुत बड़ी कमजोरी है जो कलाकार को परमुखापेक्षी बना देती है। अतः नृत्य के विद्यार्थियों को अपने प्रशिक्षण-काल से ही पढ़न्त का अलग से अच्छा अभ्यास करना चाहिए; क्योंकि अच्छी पढ़न्त का भी दर्शकों पर तो गहरा प्रभाव पड़ता ही है, स्वयं नृत्यकार का भी पढ़न्त द्वारा ताल-लय पर अधिकार हो जाता है।

प्रत्येक ताल में कई विभाग होते हैं उनमें कुछ "ताली" के होते हैं जिन्हें "भरी" के विभाग भी कहते हैं, कुछ खाली के। लयानुसार

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.
हाथ से ताल देने को "ताली लगाना" कहते हैं। वैसे तो ताली देने के कई प्रकार प्रचलित हैं, किन्तु उनमें जो सबसे सरल, पूर्ण और छात्रोपयोगी तरीका है, उसे हम यहाँ बतलाते हैं।

त्रिताल में १६ मात्राएँ, ४ विभाग, ३ ताली (भरी) और १ खाली होती है। अब इसी के ठेके को हमें ताल लगाकर बोलना है। अतः दाहिने हाथ के पञ्जे द्वारा बाँए हाथ की हथेली पर १ बार चोट करके ताली बजाइये। इसके साथ ही ठेके का पहला शब्द 'धा' मुँह से बोलिए। इस प्रकार आपने सम और पहली मात्रा बताई। अब दूसरी, तीसरी और चौथी मात्राएँ चूँकि पहले विभाग में ही है इसलिए इन मात्राओं को बतलाने के लिए बाँयी हथेली पर दूसरी मात्रा का 'धिं' शब्द मुँह से बोलते हुए दाहिनी हाथ की तर्जनी अंगुली रखिये। इसी प्रकार तीसरी मात्रा पर 'धिं' बोलते हुए, मध्यमा अंगुली और चौथी मात्रा पर 'धा' बोलने हुए अनामिका अंगुली रखिये। यह पहिला विभाग हुआ। दूसरा विभाग तथा चौथा विभाग ठीक पहले विभाग की ही तरह है अतः इन्हें भी इसी तरह निकालिये। अब रहा तीसरा विभाग। यह खाली का विभाग है। खाली को स्पष्ट बतलाने के लिए दाहिने हाथ को बाँए हाथ से अलग ले जाकर प्रत्येक मात्रा मुँह से बोलने के साथ उसी हाथ के अंगूठे को क्रम से तर्जनी, मध्यमा, और कनिष्ठिका अंगुलियों से टकराइये तथा यदि हो सके तो इसके साथ ही प्रत्येक मात्रा पर कलाई से झटका भी देते जाइये।

इसी प्रकार से अन्य तालों के ठेकों तथा बोलों की ताल लगाकर पढ़न्त की जाए।

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

महत्वपूर्ण पारिभाषिक शब्द

इस अध्याय में हम नृत्य के कतिपय उन पारिभाषिक शब्दों की व्याख्या करेंगे जो कथक नृत्य से सम्बन्धित हैं और विभिन्न पाठ्यक्रमों में जिन्हें प्रमुख स्थान दिया गया है।

स्तुति—प्रत्येक शुभकार्य के आरम्भ में ईश्वर का स्मरण करना भारतीय परम्परा है, तद्नुसार ही कथक नृत्यकार अपने नृत्य के आरम्भ में गणेश, विष्णु, शिव, सरस्वती या गुरु की वन्दना में जो श्लोक प्रस्तुत करता है, उसे "स्तुति" कहा जाता है। पहले इस स्तुति का केवल सस्वर पाठ ही होता था, किन्तु आजकल इसे अभिनय के साथ प्रस्तुत करने का चलन है। इस स्तुति के द्वारा कलाकार अपना कार्यक्रम निर्विघ्न रूप से सफल बनाने के लिए इष्टदेव से प्रार्थना करता है।

करण—बिना रस-विच्छेद के हस्त-पाद आदि अंगों की जो क्रिया विलासपूर्ण प्रकार से प्रस्तुत की जाती है उसी का पूरा नाम है–"नृत्तकरण"। व्यवहार में इसे पूरा न कहते हुए इसके अन्तिम भाग "करण" नाम से ही पुकारा आता है, जैसे भीमसेन को भीम कहना। स्थिति अर्थात् खड़े रहने की दशा और गति यानि चाल—इन दो तत्वों से करण की रचना होती है। यद्यपि स्थिति व गति के आधार पर इसके असंख्य भेद बनाए जा सकते हैं। किन्तु शास्त्रों में मान्य करणों की संख्या केवल १०८ है, जिनका विस्तृत विवरण भरत मुनि के नाट्य शास्त्र के चतुर्थ अध्याय में प्राप्त होता है। यह करण भगवान शंकर के ताण्डव नृत्त का आधारभूत तत्व है। संक्षेप से हम कह सकते हैं कि हाथ-पैर के मिलाकर साथ-साथ हलन-चलन करने की क्रिया को ही "करण" कहते हैं।

अंगहार—ताण्डव-विधि का दूसरा महत्वपूर्ण तत्व "अंगहार" है।

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

शरीर के विभिन्न अंगों को समुचित प्रकार से रखने का नाम ही "अंगहार" है। अंगों की विभिन्न प्रकार की बनावट का हार अर्थात् माला होने से ही इसे अंगहार कहते हैं। अंगहार का निर्माण करणों के योग से ही होता है। दो करणों के योग से एक "मातृका" का निर्माण होता है और तीन या चार मातृका के योग से एक अंगहार निर्मित होता है। इस प्रकार विभिन्न नृत्तकरणों को एक क्रम में गूँथ कर प्रस्तुत करने का नाम ही अंगहार है। भरत मुनि ने इन अंगहारों की संख्या ३२ बतलाई है, जिनका वर्णन नाट्य शास्त्र के चतुर्थ अध्याय में प्राप्त होता है।

रेचक—शरीर के विभिन्न अंगों के अलग-अलग व्यवस्थित रूप में वलन यानि चक्राकार घमाव को रेचक, रेचन या रेचित प्रक्रिया कहा जाता है। इसमें अंगों के अलग-अलग स्वतंत्र रूप से एक गोल घुमाव लेने के अलावा उनके ऊपर की ओर उठाव लेकर गतिशील होने या अलग-अलग चाल से गतिशील होने को भी 'रेचक' कहा जाता हैं। भरत मुनि ने रेचक के चार भेद बताए हैं, जिनके नाम है—१ पाद रेचक, २. कटि रेचक, ३. हस्त रेचक और ४. ग्रीवा रेचक। यह रेचक भी ताण्डव के प्रमुख तत्वों में से एक है।

पिण्डी या पिण्डबंध—पिण्डीबंध नृत्य की एक आकृति विशेष है, जिसमें करण तथा अँगहार विनियोजित रहते हैं। अभिनव गुप्त ने आकार सादृश्य को ही "पिण्डीबन्ध" कहा है और इसी कारण विभिन्न देवताओं के चिन्हों के अनुरूप उन सबके अलग-अलग पिण्डबंधों का शास्त्रों में वर्णन प्राप्त होता है। भरत मुनि के अनुसार इस पिण्डबंध या पिण्डी के चार प्रकार होते हैं—१. पिण्डी २. शृंखलिका, ३. बंध और ४. भेद्यक। पं० राजा राम द्विवेदी के मतानुसार नृत्य में वेशभूषा, रंगभूमि की रचना कथा का नियमित प्रदर्शन, वाद्य-वृन्द इत्यादि विषयों का संभार ही पिण्डी है।

स्थान या स्थानक—निश्चल अंगों का विशिष्ट सन्निवेश "स्थान" या "स्थानक" कहा जाता है। साधारण शब्दों में हम कह सकते हैं कि अंगों

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh

को बिना हिलाए-डुलाए निचेष्ट रूप से खड़े रहने की विभिन्न अवस्थाओं या स्थितियों का नाम ही "स्थानक है। भरत मुनि ने नाट्यशास्त्र में पुरुषों के छः स्थानक बताए हैं, जिनके नाम हैं—समपाद, वैष्णव, वैशाख, मण्डल आलीढ़ व प्रत्यालीढ़। उनके बाद भी विभिन्न शास्त्रकारों ने अनेक प्रकार के स्थानकों का वर्णन किया है तथा विभिन्न प्रकार की शास्त्रीय व लोक नृत्य शैलियों में भी अपने-अपने स्थानकों का आविष्कार किया गया है, जिनकी संख्या अनन्त है। वस्तुतः स्थिति और गति इन दो तत्वों से नृत्य की रचना होती है। स्थिति का ही दूसरा नाम स्थान या स्थानक है और गति के अन्तर्गत करण, अंगहार व चारी आदि तत्व आते हैं। इस प्रकार नृत्य में अंगों का हिलाना-डुलाना जितना महत्वपूर्ण होता है उतना ही निश्चेष्ट खड़े रहना ; क्योंकि प्रत्येक गति का आरम्भ व अन्त स्थिति पर ही होता है।

भंगिभेद—भंगि या भंगिमा शब्द का अर्थ है—कुटिलता, टेढ़ापन। नृत्य में जब किसी स्थानक को बनाकर खड़ा हुआ जाता है तब आवश्यकतानुसार शरीर को एक दो या तीन जगह से टेढ़ा कर कोई मुद्रा बनाई जाती है, इसीका नाम भंगि-भेद है। जब पूरे शरीर को समान रूप से सीधा तान कर रखा जाए तो उसे "एक भंग" कहते हैं। जब कमर में बल देकर शरीर को दो हिस्सों में बांट दिया आए तो इसे "द्विभंग" कहेंगे और जब घुटना, कमर और गर्दन-तीनों को मोड़ कर रखा जाए तो इसे "त्रिभंग" कहा जाता है। जैसे भगवान कृष्ण की 'त्रिभंग मुद्रा' प्रसिद्ध ही है।

हस्तक—कथक नृत्य में लय-ताल के साथ हाथ चलाने की क्रिया को "हस्तक" कहते हैं। ये हस्तक कथक नृत्य के विभिन्न घरानों में परम्परागत रूप से विकसित हुए हैं तथा पताका आदि असंयुत या संयुत हस्त-मुद्राओं से भिन्न होते हैं। क्योंकि असंयुत या संयुत हस्तों में तो केवल पंजे से विभिन्न मुद्राएँ बनाई जाती है और उनसे अभिनय में अलग-अलग अर्थ प्रकट किए जाते हैं; जबकि हस्तक में कंधे से लेकर अंगुलियों तक

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh

पूरे हाथ का संचालन किया जाता है। इन हस्तकों से किसी अर्थ-विशेष की अभिव्यक्ति नहीं होती बल्कि टुकड़े-परन आदि नृत्त तत्वों के प्रस्तुतिकरण में इनका प्रयोग किया जाता है।

पलटा—"पलटा" शब्द कथक नृत्य में दो प्रकार से प्रयुक्त किया जाता है। एक तो जिस प्रकार तबले में किसी कायदे के मूलवर्णों को उलट-पुलट कर उसके पल्टे बनाए जाते हैं, उसी प्रकार कथक नृत्य में ततकार व टुकड़ों के पल्टे बनाए जाते हैं। दूसरा पलटा एक प्रकार का हस्तक भेद होता है, जिसका प्रयोग गतों में किया जाता है; अतः उसे "गत पल्टा" भी कहते हैं। यह गत-पल्टा त्रिताल की ततकार के आधार पर होता है। पहले 'ता थेई थेई तत' कहते हुए दाहिने पैर से शुरू करके दाहिनी ओर घूमते हुए दाहिने हाथ को सिर के ऊपर घुमाते हैं। फिर "आ थेई थेई तत" कहते हुए बाएँ अंग से इसी क्रिया को दुहराते हैं। गत-भाव में इस क्रिया का विशेष महत्व होता है, क्योंकि इसी के द्वारा पात्र, स्थान व काल के परिवर्तन की सांकेतिक सूचना दी जाती है।

चलन या चाल—अपने स्थान से एक के बाद दूसरे पैर को स्वाभाविक रूप से उठाकर चलने को "चलन" या "चाल" कहा जाता है। जैसे कथक नृत्य में गत निकास में पल्टों से पहले व गत लेने के बाद चल कर दिखाते हैं। चलन या चाल के अनेक रूप कथक नृत्य में प्रचलित हैं।

फिरन—"फिरन" का शाब्दिक अर्थ फिरना, घूमना या पलटना है। प्रायः चलन-फिरन शब्द का प्रयोग साथ-साथ ही होता है, जो कथक नृत्य के गत-निकास अंग से सम्बन्धित है। निकास की गतों में नर्तक पहले चलन लेकर १-२ आवर्तन आगे बढ़ता है और फिर उसी मुद्रा में दुगुन की लय में पीछे लौटता है। उसका यह पीछे फिरना ही "फिरन" कहा जाता है।

घुमरिया—एक ही स्थान पर तेजी से घूमकर चक्कर लेने को "घुमरिया" कहते हैं। इसी के अन्य नाम चक्कर, चक्र व भ्रमरी है। यह कथक नृत्य की अपनी निजी विशेषता है।

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

कसक—कथक नृत्य में ताल-लय के साथ सुन्दरतापूर्वक कलाई चलाने की क्रिया को "कसक" या "कलास" कहते हैं।

मसक—ताल-लय के साथ धीरे-श्वास लेने व छोड़ने से वक्ष (सीने) का जो उतार-चढ़ाव होता है उसे ही "मसक" कहा जाता है।

चलन-फिरन के समान ही कसक-मसक शब्दों का प्रयोग प्रायः साथ-साथ ही होता है तथा कथक नृत्य के ठाट अंग एवं गत निकास में दोनों का बर्ताव भी एक-दूसरे का संतुलन रखते हुए साथ-साथ ही किया जाता है।

कटाक्ष—'कटाक्ष' शब्द का सामान्य अर्थ तो तिरछी दृष्टि से चंचलतापूर्वक देखना है, जो दृष्टि भेदों में "साची दृष्टि" कही जाएगी, किन्तु कथक नृत्य में यह शब्द एक विशेष अर्थ रखता है। इस शैली में नर्तक ठाट बरतते समय या गत लेते समय जब मुखड़ा मार कर सम पर निगाह को किसी एक कोण पर अचानक फेंकता है, तो इस क्रिया को "कटाक्ष" कहा जाता है।

अदा—कथक नृत्य में 'अदा' शब्द का प्रयोग अनेक प्रकार से किया जाता है। इसका पहला अर्थ तो 'प्रस्तुत करना' होता है जैसे कि नर्तक प्रायः कहते हैं—'ठाट अदा कर रहा हूँ देखिए।' इसका दूसरा अर्थ "हाव-भाव" या "मोहक चेष्टा" होता है। जैसे हम किसी व्यक्ति की कोई विशिष्ट भाव-भंगिमा देखकर सहसा कह उठते हैं—"हाय! क्या अदा है।" इसके अतिरिक्त 'अदा' नाम की एक गत भी होती है जिसमें दोनों हाथ झुके हुए सिर पर रख कर और दृष्टि ऊपर की ओर स्थिर करके नृत्य किया जाता है।

नाज—"नाज" शब्द का सामान्य अर्थ है—नखरा या गर्व। इस शब्द का प्रयोग "नाज-ओ-अदा' तथा "नाज-ओ-अंदाज" के रूप में भी किया जाता है, जिसका अर्थ भी हाव-भाव, चटक-मटक या बनाव-सिंगार होता है।

 CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

वस्तुत: जब नर्तकी रूपगर्विता नायिका की तरह नखरे दिखाते हुए चटक-मटक के साथ नृत्य करती है तो इस क्रिया को "नाज" कहा जाता है। वैसे "नाज" नामक एक गत भी होती है जिसमें बायें हाथ की मुट्ठी बंद करके उसे नाभि के पास रख दिया जाता है फिर उसके ऊपर दाहिने हाथ की कोहनी रखकर हाथ को छाती के बीच में सीधा खड़ा करके रखा जाता है। ठोड़ी सीधे हाथ की हथेली पर रहती है तथा दृष्टि छाती की ओर रहती है।

अन्दाज–"अन्दाज" शब्द का अर्थ होता है–ढंग, तरीका। कथक नृत्य में यह शब्द बहुत लोकप्रिय है। जैसे कि कहा जाता है—निगाह उठाने का अन्दाज, बोल पढ़ने का अन्दाज आदि। इसके अतिरिक्त जब ठुमरी भाव प्रस्तुत किया जाता है तब आरम्भ में उस गीत के अर्थ के अनुरूप मुखमुद्रा बनाकर केवल आँखों से उस भाव को व्यक्त किया जाता है, उसे "अंदाज" कहते।

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

प्रमुख नृत्यकार

१. महाराज बिन्दादीन

कथक नृत्य की लखनऊ.घराने की परम्परा में सबसे प्रसिद्ध नृत्याचार्य महाराज बिन्दादीन हुए हैं। ये नवाब वाजिद अली शाह के दरबारी-नर्तक महाराज ठाकुरप्रसाद जी के बड़े भाई महाराज दुर्गाप्रसाद जी के तीन पुत्रों में सबसे बड़े थे। इनका पूरा नाम वृन्दावन प्रसाद था। इनका जन्म सन् १८३८ में तथा मृत्यु सन् १९१८ ई० में हुई थी।

नौ वर्ष की अल्पायु में इनकी नृत्य शिक्षा आरम्भ हुई। चार वर्ष तक इन्हें केवल ततकार के चार बोलों "तिग दा दिग दिग" का ही अभ्यास कराया गया था, जो नित्य प्रति १२-१२ घण्टे तक चलता रहता था। इसी अभ्यास के बल पर बहुत छोटी उम्र में इन्होंने दतिया के प्रसिद्ध पखावजी श्री कुदऊ सिंह से भिड़न्त की थी। ये नई-नई परणें बड़ी शीघ्रता व सरलता के साथ बना लेते थे तथा इनका भाव प्रदर्शन भी अत्यन्त सुन्दर था। ये अनेक प्रकार के चमत्कार पूर्ण नृत्यों को करने में भी अत्यन्त कुशल थे। जैसे-गुलाल बिछाकर नाचते हुए उस पर चित्र बना देना या कील बताशे अथवा तलवार पर नाचना। महाराज बिन्दादीन एक उत्तम कोटि के वाग्गेयकार थे। कहा जाता है कि, इन्होंने लगभग १५०० ठुमरियों का निर्माण करके तथा भाव के साथ उनके अंगों की रचना करके कथक नृत्य को महत्वपूर्ण योगदान प्रदान किया। इनमें से अनेक ठुमरियाँ अब भी गायकों व नर्तकों में प्रचलित हैं। उस समय की अनेक तवायफों तथा जौहराबाई और गौहरजान जैसी प्रसिद्ध गायिकाओं ने इनसे ठुमरी की शिक्षा प्राप्त की थी।

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

महाराज बिन्दादीन भगवान कृष्ण के परम-भक्त थे। लखनऊ के मुसलमानी वातावरण तथा वेश्याओं के बीच घिरे रहने पर भी उन्होंने अपना सात्विक हिन्दू जीवन दृढ़ रखा और अपने छोटे भाई कालकाप्रसाद के साथ मिलकर कथक नृत्य की उन्नति के लिए सदैव प्रयत्नशील रहे। कथक नृत्य के क्षेत्र में कालका-बिन्दादीन की जोड़ी राम-लक्ष्मण की जोड़ी को तरह प्रसिद्ध थी। नेपाल के महाराज, भोपाल के नवाब व अन्य राजा-रईसों ने इन्हें विपुल धन देकर सम्मानित किया था। इन्होंने उदारता पूर्वक शिक्षा देकर सुयोग्य शिष्य तैयार किये। आज कथक-नृत्य का जो भी स्वरूप दृष्टिगोचर हो रहा है। उसकी संरचना का बहुत कुछ श्रेय इन्हीं को है।

२. महाराज कालकाप्रसाद

महाराज कालकाप्रसाद बिन्दादीनजी के छोटे भाई और उन्हीं के समान प्रसिद्ध नर्तक थे। इनका व्यक्तित्व बहुत ही आकर्षक था। ये नृत्य के अतिरिक्त तबला व पखावज वादन में भी अत्यन्त कुशल थे। महाराज बिन्दादीन के नृत्य के साथ प्रायः ये ही संगत करते थे। इन्हें नवाब रामपुर का आश्रय प्राप्त था। ये बहुत जिद्दी स्वभाव के थे और एक बार जो निश्चय कर लेते थे उसे पूरा कर दिखाते थे। कहा जाता है कि जिद्द में आने पर इन्होंने बिग्गन बी नामक एक ऐसी तवायफ को नृत्य की शिक्षा प्रदान की जो बहुत मोटी, काली व चेचक के दाग वाली थी, किन्तु जब वह नाचने खड़ी होती थी तब उसके सारे दोष छुप जाते थे। ये अपने बड़े भाई महाराज बिन्दादीन का बहुत सम्मान करते थे और सारे जीवन उनके साथ कथक नृत्य की उन्नति के लिए प्रयत्नशील रहे। इनकी मृत्यु सन् १९१० ई० के लगभग लखनऊ में हुई। इनके तीन पुत्र थे—श्री अच्छन महाराज, श्री लच्छू महाराज व श्री शम्भू महाराज, जो तीनों ही अपने समय के प्रसिद्ध नर्तक हुए हैं।

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

३. श्री अच्छन महाराज

श्री अच्छन महाराज पं० कालका प्रसाद जी के तीन पुत्रों में सबसे बड़े थे। इनका जन्म सन् १८९३ ई० के लगभग अपने ननिहाल ग्राम लमुहा जिला सुल्तानपुर में हुआ था। इनका पूरा नाम जगन्नाथप्रसाद था किन्तु बचपन से ही इनका स्वभाव इतना अच्छा था कि ये "अच्छे भैया" कहलाते थे, इसी से बिगड़ कर इनका नाम "अच्छन" हो गया। अच्छन महाराज को नृत्य की शिक्षा अपने ताऊ महाराज बिन्दादीन से प्राप्त हुई थी। ये लम्बे समय तक नवाब रामपुर तथा रायगढ़ के राजा चक्रधर सिंह के आश्रय में दरबारी-नर्तक रहे, किन्तु फिर लौटकर लखनऊ आ गए। इन्हें लखनऊ शहर से बहुत प्यार था। ये अक्सर कहा करते थे कि—"यहाँ की बयार में नवाबी नजाकत बहती है, जो नाच और नचकैया के लिए उतनी ही मुफीद है जितनी कि एक तपेदिक के मरीज को पहाड़ की।" इनकी मृत्यु सन् १९४६ ई० के लगभग लखनऊ में ही हुई थी।

यद्यपि अच्छन महाराज का शरीर कुछ स्थूल था, फिर भी द्रुत-लय में चक्कर या भ्रमरियों को वे बड़ी सुगमता व कोमलता से प्रस्तुत करते थे। अच्छन महाराज एक पूर्ण नृत्यकार थे। कथक नृत्य के भाव और ताल दोनों ही पक्षों पर इनका पूरा अधिकार था। तीन ताल के अलावा अन्य तालों में भी वे कुशलता से नाचते थे और कठिन से कठिन लयकारी को अत्यन्त सरलता से प्रस्तुत कर देते थे। नए-नए टुकड़े-परन की रचना भी ये तत्काल कर लेते थे। इनका भाव-प्रदर्शन भी बहुत प्रभावशाली था। इनकी "आँचल गत" की निकासी प्रसिद्ध थी। इनके एक मात्र पुत्र श्री बिरजू महाराज वर्तमान समय में कथक नृत्य के प्रतिनिधि नृत्यकार हैं।

४. श्री लच्छू महाराज

महाराज कालका प्रसाद के मँझोले पुत्र श्री लच्छू महाराज थे। ये बचपन से ही बहुत चंचल प्रकृति के थे। अतः घर के लोग इन्हें "लुच्चू"

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.
कह कर पुकारते थे। इसी लुच्चू से बिगड़ कर इनका नाम लच्छू महाराज हो गया, जब कि इनका वास्तविक नाम बैजनाथप्रसाद मिश्र था। इन की नृत्य शिक्षा महाराज बिन्दादीन, कालकाप्रसाद व अच्छन महाराज द्वारा सम्पन्न हुई थी। आप १० वर्ष की अल्पायु से ही नृत्य प्रदर्शन करने लगे थे। कुछ समय तक आप अपने बड़े भाई श्री अच्छन महाराज के साथ रामपुर, रायगढ़ व अन्य दरबारों में रहे, किन्तु वहाँ के वातावरण में उनकी तबीयत न रमी और वे बम्बई चले गए। जहाँ फिल्मों में नृत्य निर्देशन के अलावा "नूतन नृत्य निकेत" नामक संस्था खोल कर स्वतंत्र रूप से नृत्य शिक्षा प्रदान करने लगे। सन् १९७२ में ये कथक केन्द्र लखनऊ के निदेशक नियुक्त हुए। यहीं १९ जुलाई १९७७ को आपका देहावसान हुआ। आपको १९५७ ई० में "राष्ट्रपति पदक" से सम्मानित किया गया था।

श्री लच्छू महाराज एक कल्पनाशील कलाकार थे। कथक शैली में आधुनिक ढंग की नृत्य-नाटिकाओं की रचना करने की दिशा में आपने महत्वपूर्ण योगदान प्रदान किया। भारतीय किसान, गाँधी की अमरकहानी, मद्य-निषेध आदि आपकी नृत्य-रचनाएँ किसी समय में बहुत लोकप्रिय हुई हैं। परम्परागत कथक-नृत्य में भी आपने अनेक प्रयोग किए थे, जैसे—"धातक थुँगा" आमद को नाचते हुए उसमें राधा-कृष्ण की छेड़छाड़ या गंगावतरण का भाव दिखाना। इसे वे "हिन्दू शैली" के नाम से प्रस्तुत किया करते थे।

५. श्री शम्भू महाराज

महाराज कालका प्रसाद के तीसरे पुत्र श्री शम्भू महाराज थे। इनका जन्म सन् १९०८ ई० में लखनऊ में हुआ था। इनकी नृत्य शिक्षा का आरम्भ तो इनके ताऊ महाराज बिन्दादीन द्वारा ही हुआ था, किन्तु बिन्दादीन जी की मृत्यु के उपरान्त श्री अच्छन महाराज से इन्हें शिक्षा प्राप्त हुई। नृत्य के अतिरिक्त आपने बनारस के प्रसिद्ध गायक उस्ताद

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

रहीमुद्दीन खाँ से ठुमरी गायन की भी विधिवत शिक्षा प्राप्त की थी। श्री शम्भू महाराज अपनी युवावस्था से ही एक लोकप्रिय नर्तक के रूप में प्रतिष्ठित हो गए थे। सन् १९५५ ई० में आप भारतीय कला केन्द्र, दिल्ली में नृत्य के प्राध्यापक नियुक्त हुए, जहाँ सन् १९६७ में मृत्यु पर्यन्त आप कार्यरत रहे।

श्री शम्भू महाराज प्रयोगधर्मी न होकर एक विशुद्ध परम्परा-वादी कलाकार थे। उनके अंग-संचालन में लखनऊ-घराने का लालित्य स्पष्ट रूप से परिलक्षित होता था। भाव-प्रदर्शन पर उनका असाधारण अधिकार था। ठुमरी गाते हुए बैठे-बैठे ही भाव प्रदर्शन करना उनकी निजी विशेषता थी। उनका 'निगाह' उठाने का अन्दाज अद्‌भुत था। उनकी घूँघट की गतें भी बहुत प्रसिद्ध थीं। अपने असाधारण नृत्य-कौशल के लिए शम्भू महाराज को अनेक उपाधियाँ प्राप्त हुई, जिनमें नृत्य-सम्राट, अभिनय चक्रवर्ती, पद्‌मश्री तथा प्रेसिडेंट-अवार्ड विशेष उल्लेखनीय हैं। श्री शम्भू महाराज एक सुयोग्य शिक्षक भी थे। उनके सैकड़ों शिष्य-शिष्याएँ आज नृत्य-साधना में रत हैं। यदि कहा जाए कि लखनऊ घराने के नृत्य की शुद्धता शम्भू महाराज के साथ समाप्त हो गई, तो कोई अत्युक्ति न होगी।

६. पं० जयलाल

जयपुर घराने के नर्तकों में पं० जयलाल का प्रमुख स्थान है। इनका जन्म सन् १८८५ ई० में जयपुर में हुआ था। इन्होंने नृत्य की शिक्षा अपने पिता पं० चुन्नीलाल, चाचा दुर्गाप्रसाद एवं लखनऊ के महाराज बिन्दादीन से प्राप्त की थी। आप जयपुर, जोधपुर, सीकरी, रायगढ़ व मैहर दरबारों से सम्बद्ध रहे तथा कुछ समय नेपाल में भी बिताया। रायगढ़ के राजा चक्रधरसिंह आपका बहुत सम्मान करते थे। रायगढ़ में रहकर आपने कार्तिक राम, कल्याण दास व फिरतूदास वैष्णव को नृत्यशिक्षा

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.
प्रदान की। आपने दो विवाह किए थे। प्रथम पत्नी से जयकुमारी व द्वितीय पत्नी से रामगोपाल पुत्र हुए। ये दोनों भी अपने समय के श्रेष्ठ नर्तक हुए हैं। विशेषकर जयकुमारी उस समय देश की सबसे तैयार-नर्तकी मानी जाती थी। अन्तिम समय में ये कलकत्ता की "वाणी विद्यावीथि" में नृत्य शिक्षा प्रदान करने लगे थे। यहीं इन की मृत्यु लगभग ६४ वर्ष की आयु में सन् १९४९ ई० में हुई।

पं० जयलाल ताल-लय के महापंडित माने जाते थे। आप नृत्य के अलावा तबला व पखावज वादन में भी कुशल थे। उस समय के प्रसिद्ध तबला-वादक भी आपका लोहा मानते थे। बड़ी-बड़ी तालों की सहज प्रस्तुति, लयकारी के चमत्कार पूर्ण प्रयोग, लम्बी-लम्बी परनें, परमेलु, जाति परन, पक्षीपरन, ताण्डवीकरण व प्रभावशाली पढ़न्त आपके नृत्य की विशेषताएँ थीं। आप एक उत्तम कोटि के शिक्षक थे। आपने अनेक शिष्य तैयार किए, जिनमें राधेलाल, हीरालाल, सोहनलाल, हमान प्रसाद, गोवर्धन, रमनलाल आदि प्रमुख हैं।

७. पं० सुन्दर प्रसाद

पं० सुन्दर प्रसाद जी पं० चुन्नीलाल के द्वितीय पुत्र और पं० जय लाल जी के छोटे भाई थे। इनका जन्म सन् १८९३ ई० में जयपुर में हुआ था। इन्हें नृत्य शिक्षा अपने पिता व बड़े भाई के अलावा लखनऊ के महाराज बिन्दादीन से प्राप्त हुई थी। इस कारण इनकी कला में जयपुर व लखनऊ दोनों घरानों की कला का मणिकाँचन संयोग हुआ था। आप लगभग २० वर्ष की आयु से नृत्य प्रदर्शन करने लगे थे तथा जयपुर, जोधपुर, रीवाँ, रायगढ़, सीकर आदि दरबारों से सम्बद्ध रहे। फिर वहाँ से बम्बई आकर एक नृत्य विद्यालय खोला और लगभग ३० वर्षों तक नृत्य की शिक्षा प्रदान करते रहे। बम्बई से आप मद्रास चले गए और कुछ वर्षों

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

तक वहाँ रहे। सन् १९५८ में आप भारतीय कला केन्द्र, दिल्ली में नृत्य शिक्षक नियुक्त हुए तथा १९५९ में आपको संगीत-नाटक अकादमी द्वारा "प्रेसिडेन्ट एवार्ड" प्रदान किया गया। दिल्ली में ही नृत्य शिक्षण प्रदान करते हुए वर्ष १९६९ में आप का देहावसान हो गया।

पं० सुन्दर प्रसाद जी कथक नृत्य के जयपुर व लखनऊ दोनों घरानों की कला में समान रूप से पारंगत थे। लयकारियों के आप विशेषज्ञ थे। एक ही टुकड़े को दर्जे बनाकर विभिन्न जाति की लयों में आप घण्टों तक सुना सकते थे। ततकार की बाँट, ठाट के विविध प्रकार के चलन, लम्बी-लम्बी परनें, परमेलु, कवित्त आदि को आप बहुत अच्छे ढंग से प्रस्तुत करते थे। नायिका-भेद का भी आपको उत्कृष्ट ज्ञान था। इन सब विशेषताओं से बढ़कर आप बहुत ही उत्तम कोटि के शिक्षक थे। आपके अनेक शिष्य-शिष्याओं में सुनलिनीदेवी, बहनें, मोहनराव कल्याणपुरकर, हीरालाल-सोहनलाल, मथुरा प्रसाद, बद्रीप्रसाद, रोशन कुमारी आदि विशेष प्रसिद्ध हैं।

८. पं० मोहन लाल

पं० मोहनलाल जयपुर दरबार के राजनर्तक पं० हनुमान प्रसाद के तीन पुत्रों में सबसे बड़े थे। उन्हें नृत्य की शिक्षा अपने पिता तथा ताऊ पं० हरिहरप्रसाद से प्राप्त हुई थी। बाद में कुछ समय तक उन्होंने लखनऊ के महाराज बिन्दादीन से भी नृत्य शिक्षा ग्रहण की थी। किशोरावस्था से ही आपने नृत्य प्रदर्शन आरम्भ कर दिया था। ये रायगढ़, इन्दौर, गिधौर, बड़ौदा आदि राजदरबारों में नर्तक रहे। फिर कुछ समय तक बम्बई, दिल्ली व मेरठ आदि स्थानों में नृत्य शिक्षा देते रहे। १९५८ में खैरागढ़ (म०प्र०) में इन्दिरा कला संगीत विश्वविद्यालय खुलने पर आप वहाँ नृत्य-विभाग के अध्यक्ष नियुक्त हुए। सन् १९६५ के लगभग आपका

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.
देहावसान हुआ। पं० मोहनलाल जी कुशल नर्तक होने के साथ ही उत्तम कोटि के गायक भी थे। उन्हें ध्रुपद, धमार, ख्याल, टप्पा, विशेषकर 'सादरें' की असंख्य रचनाएँ याद थीं।

९. पं० नारायणप्रसाद

पं० नारायणप्रसादजी का जन्म सन् १९०८ के लगभग जयपुर के प्रसिद्ध हरिप्रसाद-हनुमान प्रसाद घराने में हुआ था। आप पं० हनुमान प्रसाद के तीन पुत्रों में सबसे छोटे थे। आपकी नृत्य-शिक्षा आठ वर्ष की आयु में पिता व ताऊ द्वारा आरम्भ हुई तथा १२ वर्ष की आयु में ही ये बाल-नर्तक के रूप में जनता के समक्ष आ गए। फिर क्रमश: देश भर में अनेक संगीत सम्मेलनों में नृत्य प्रदर्शन कर आपने अच्छी ख्याति अर्जित की। सन् १९५७ में अ०भा० गाँधर्व महाविद्यालय मण्डल के वेलगाम अधिवेशन में आपको "नृत्याचार्य" की उपाधि से सम्मानित किया गया। सन् १९५० से आप गाँधर्व महाविद्यालय, दिल्ली में नृत्य शिक्षा प्रदान कर रहे थे तथा यहीं सितम्बर १९५८ में कैंसर रोग से आप मृत्यु को प्राप्त हुए।

पं० नारायणप्रसाद का नृत्य के लय और भाव दोनों ही पक्षों पर समान अधिकार था। शृंगार के तो वे विशेषज्ञ ही थे। एक रस को प्रस्तुत करते हुए संचारी रूप से अन्य रसों को भी वे अत्यन्त कुशलता से दिखाते थे। वे श्रेष्ठ नर्तक होने के अलावा उत्कृष्ट गायक व तबला-पखावज वादक भी थे। पं० नारायणप्रसाद कृष्णभक्त थे और कृष्णलीला को आधार बना कर उन्होंने बहुत से कवित्त व ठुमरियों की रचना की है। आपके सात-आठ सौ शिष्यों में से हजारी लाल, कुन्दनलाल, शंकर झा, रानीकर्णा, सन्तोष सूद आदि विशेष प्रसिद्ध हैं।

१०. पं० दुर्गा प्रसाद

पं. दुर्गा प्रसाद कथक नृत्य के जयपुर घराने के वर्तमान युग के अग्रणी नृत्यकारों में से एक हैं। आपका जन्म ३ मार्च १९३३ ई० को अजमेर

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

प्रान्त में ब्यावर के निकट एक गाँव में हुआ था। आपके पिता पं० बाल कृष्ण जी अपने क्षेत्र के लोकप्रिय नृत्यकार थे। दुर्गाप्रसाद जी की नृत्य शिक्षा अपने पिता के अलावा बड़े भाई पं० धर्म प्रकाश जी द्वारा सम्पन्न हुई। सुन्दर प्रसाद जी के पट्टशिष्य स्व० मथुरा प्रसाद एवं पं० नारायण प्रसाद जी से भी आपने नृत्य शिक्षा ग्रहण की। यौवन की देहरी पर कदम रखते-रखते आप एक व्यावसायिक नर्तक बन गए। देश के विभिन्न भागों में प्रदर्शन करते हुए सन् १९४८ में उज्जैन आए और यहाँ चार वर्षों तक नृत्य शिक्षण प्रदान करते रहे। फिर पारिवारिक कारणों से आप ब्यावर चले गए तथा १९५५ में इन्दौर में श्री बालाजी गणेश मारवाड़ी कन्या विद्यालय में नृत्य शिक्षक नियुक्त हुए। तब से अब तक आप इन्दौर में रह कर ही कथक नृत्य की नई पौध सींचने में संलग्न हैं। मालवा प्रदेश में कथक नृत्य का प्रचार-प्रसार करने का सम्पूर्ण श्रेय इन्हीं को है।

पं० दुर्गा प्रसाद जी कथक एक उदार दृष्टिकोण के कलाकार हैं। आप कथक नृत्य के सभी घरानों के प्रति समान श्रद्धाभाव रखते हैं और सभी की विशेताएँ अपना कर सर्वांगपूर्ण नृत्य प्रस्तुत करने पर जोर देते हैं। ततकार की लय बाँट करने में आप अत्यन्त कुशल हैं। आपने अनेक बोलों कवित्तों व चतरंगों की रचना की है तथा नृत्य-नाटिकाओं का निर्देशन किया है। नृत्य के अलावा तबला-वादन में भी आप सिद्ध हस्त हैं। आपके अनेक शिष्य प्रतिष्ठित संस्थाओं में नृत्य शिक्षा प्रदान कर रहे हैं।

११. मेडम मेनका

आधुनिक युग में कथक नृत्य को सर्वप्रथम अन्तर्राष्ट्रीय क्षितिज पर प्रतिष्ठित करने का श्रेय मेडम मेनका को है। आपका जन्म १५ अक्टूबर १८९९ ई० को श्री प्यारेलाल राय के यहाँ हुआ था, जो बंगाल के एक बड़े जमींदार थे। दार्जिलिंग में आरम्भिक शिक्षा समाप्त कर सन् १९०९ में ये उच्च अध्ययन के लिए लन्दन गईं। जहाँ उन्होंने पढ़ाई

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

के साथ साथ वायलिन वादन भी सीखा। किन्तु उदय शंकर की तरह ही इनका रुझान भी नृत्य की तरफ हो गया। आप रूसी बैले से बहुत प्रभावित थीं और भारतीय नृत्यों से ही बैले बना कर संसार के समक्ष रखना चाहती थीं। आपके पति कैप्टन साहबसिंह सोखी ने उन्हें प्रोत्साहन प्रदान किया और उन्होंने बम्बई में रह कर पं० सीताराम प्रसाद से कथक नृत्य सीखना आरम्भ किया। यद्यपि उन्होंने मणिपुरी, भरत-नाट्यम् व कथकली नृत्य की शिक्षा भी प्राप्त की थी, किन्तु इनकी विशेष रुचि कथक नृत्य में ही थी। इसी शैली को आधार बनाकर आपने देव विजय, कृष्ण लीला, मेनकालास्यम् उषा, नाग कन्या, मुगल सेरीनेड आदि अनेक नृत्य-नाट्यों की रचना की, जो बहुत प्रशंसित हुए। अपनी इन नृत्य रचनाओं के साथ मेडम मेनका यूरोप की प्रदर्शन-यात्रा पर निकलीं। जहाँ सन् १९३६ में बर्लिन के इण्टर नेशनल डाँस ओलम्पेड में उन्हें शास्त्रीय नृत्यों के लिए तीन पुरस्कार प्राप्त हुए। वहाँ से लौटने पर आपने खंडाला में "नृत्यालयम" नामक विद्यालय की स्थापना की जहाँ देश भर के चोटी के नृत्याचार्य शिक्षा प्रदान करते थे। २७ अप्रैल १९४७ को ४८ वर्ष की अल्पायु में ही आपका असामयिक देहावसान हो गया। मेडम मैनका उच्च ब्राह्मण कुल की कन्या थीं। अतः उनसे प्रेरित होकर मध्यम वर्ग की अनेक लड़कियों ने नृत्य सीखना आरम्भ किया, जिनमें शेवन्ती, दमयन्ती जोशी, शीरीं वजीफदार आदि प्रभुख हैं।

१२. राजा चक्रधर सिंह

वर्तमान शताब्दी के आरम्भिक चरण में कथक नृत्य के आश्रयदाता राजा-नवाबों में सबसे प्रमुख हैं रायगढ़ (म० प्र०) के महाराज चक्रधर सिंह। ये राजा साहब सच्चे अर्थों में साहित्य व संगीत को समर्पित थे। एक ओर जहाँ कविता, कहानी, उपन्यास आदि साहित्य की विभिन्न विधाओं में आपने अपनी प्रतिभा का प्रयोग किया वहीं दूसरी ओर गायन, तबला-पखावज वादन व कथक नृत्य के क्षेत्र में उन्होंने क्रियात्मक रूप से

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh

रुचि ली। राजा साहब का सबसे अधिक लगाव कथक नृत्य से ही था और इसे गहराई से समझने के लिए उन्होंने उस युग के कथक नृत्य के विभिन्न घरानों के प्रमुख नृत्याचार्यों को बुलाकर लम्बे-लम्बे समय तक अपने पास रखा था। इन आचार्यों में पं० जयलाल, अच्छन महाराज, मोहनलाल व नारायणप्रसाद प्रमुख हैं। राजा साहब ने स्वयं भी इनसे नृत्य सीखा और सर्वश्री कार्तिक राम, फिरतूदास वैष्णव व कल्याणदास महन्त को इनसे नृत्य का प्रशिक्षण दिलवाया। कथक नृत्य में ताल की महत्ता को देखते हुए आपने पखावज व तबला के विभिन्न विद्वानों को भी समय-समय पर अपने यहाँ आमंत्रित किया, जिनमें उस्ताद कादिर बक्श, मुनीर खाँ, नाहन खाँ, स्वामी ठाकुर दास, मक्खन जी, शम्भू जी, वासुदेव जी आदि मुख्य हैं। राजा साहब इन गुणियों का प्रदर्शन देखते-सुनते थे, ताल-लय के विभिन्न पक्षों पर उनसे विचार-विमर्श करते थे तथा जिस कलाकार की जो बन्दिश उन्हें पसन्द आ जाती थी उसे मुँह-माँगा मूल्य देकर खरीद लेते थे। इस प्रकार इनके पास जिन बन्दिशों का संग्रह हुआ उनसे इन्होंने अनेक ग्रंथों की रचना की, जिनमें "ताल-तोय-निधि" व नर्तन-सर्वस्व" सबसे प्रसिद्ध हैं। इनमें से प्रथम पाण्डुलिपि का वजन ३२ किलो और दूसरी का २४ किलोग्राम है। इस वजन से ही अन्दाज लगाया जा सकता है कि उनमें कितनी बड़ी संख्या में बन्दिशें संकलित होंगी।

राजा चक्रधर सिंह ने कथक नृत्य के क्षेत्र में महत्वपूर्ण योगदान प्रदान किया है। उन्होंने नायक-नायिकाओं के लक्षण-भेदों की रचना की। आमद, सलामी, तोड़ा जैसे फारसी नामों की जगह हिन्दी-संस्कृत के शब्दों का प्रयोग आरम्भ किया, जाति परन, पक्षी परन, कड़क बिजली, दल-बादल, आदि अनेक प्रकार की विशिष्ट रचनाएँ प्रस्तुत कीं। उनके इन रचनात्मक कार्यों के प्रमुख सहयोगी भूषण जी नामक एक विद्वान थे। एक जमाने तक राजा चक्रधरसिंह के कारण रायगढ़ देश भर के संगीतज्ञों का तीर्थ-स्थल बना रहा। किन्तु संगीत के प्रति राजा साहब का इतना लगाव अंग्रेज रेजीडेंट को पसन्द न आया और उसने उन्हें गद्दी से उतार दिया।

सन् १९४८ में लगभग विक्षिप्तावस्था में राजा साहब ने भी इस असार संसार को त्याग दिया।

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

१३. उदयशंकर

भारतीय नृत्यकला को अन्तर्राष्ट्रीय प्रतिष्ठा दिलाने का कार्य सर्वप्रथम उदय शंकर ने किया है। आपका जन्म सन् १८७५ में उदयपुर (राज०) में हुआ था। आपके पिता डा० श्याम शंकर चौधरी झालावाड़ (राज०) राज्य में शिक्षा सलाहकार थे। उदयशंकर की आरम्भिक शिक्षा अपने नाना के घर वाराणसी में हुई। इन्हें बचपन से ही चित्र एव संगीत कला से लगाव था। सन् १९१७ में बम्बई के सर जे० जे० स्कूल ऑफ आर्टस् में आप प्रविष्ट हुए और १९२० ई० में लन्दन के रायल कालेज ऑफ आर्टस् में चित्रकला की उच्चशिक्षा प्राप्त करने लगे। यहीं इनका सम्पर्क रूस की प्रसिद्ध बैले-नर्तकी अन्ना पावलोवा से हुआ, जिसकी प्रेरणा से इन्होंने नृत्य को अपना लिया। दो वर्ष तक ये अन्ना के दल में रहे। फिर सन् १९२४ से अपना स्वतंत्र दल वनाकर युरोप व अमेरिका में भारतीय नृत्यों का प्रदर्शन करने लगे। सन् १९२९ में ये भारत आए और यहाँ शंकरन् नम्बुदरी से कथकली तथा खंडापा पिल्लई से भरतनाट्यम् की शिक्षा प्राप्त की। इन्होंने मणिपुरी व विभिन्न लोकनत्यों का भी अध्ययन किया तथा सबकी विशेषताओं को मिलाकर अपनी एक नवीन नृत्य शैली का आविष्कार किया। इसके विधिवत् शिक्षण के लिए आपने अल्मोड़ा के पास कला-केन्द्र की भी स्थापना की, किन्तु वह अधिक समय न चल सका। भारतीय नृत्यों के प्रचार के लिए आपने "कल्पना" नामक एक फिल्म भी बनाई, जिसमें आपको पर्याप्त आर्थिक हानि उठानी पड़ी, किन्तु इससे आपको अन्तर्राष्ट्रीय स्तर पर विपुल यश भी प्राप्त हुआ।

उदयशंकर ने अपनी प्रतिभा का प्रयोग मुख्य रूप से नृत्य-नाटिकाओं के सृजन में ही किया है। राधा-कृष्ण, शिवताण्डव, शिव-पार्वती युगल,

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

श्रम और यंत्र, जीवन की लय, बुद्ध-चरित्र, सामान्यक्षति आदि आपकी विश्व-प्रसिद्ध नृत्य रचनाएँ हैं। भारतीय नृत्यकला को एक नवीन दिशादान प्रदान करने के लिए उदयशंकर के नाम का सदैव स्मरण किया जाएगा। आपकी नृत्य शैली को "ओरिएण्टल स्टाइल" नाम से भी जाना जाता है। सन् १९७७ में कलकत्ता में भारतीय नृत्यों के इस महान प्रचारक का निधन हो गया।

१४. शिव शंकरन् नम्बुदरी

श्री शिव शंकरन् नम्बुदरी कथकली नृत्यशैली के आधुनिक आचार्यों में सबसे प्रसिद्ध थे। इनका जन्म सन् १८८० में त्रावणकोर के एक उच्च ब्राह्मण परिवार में हुआ था। उस समय संगीत-नृत्य आदि नीची जाति के लोगों का कार्य समझा जाता था, किन्तु इन्हें नृत्य से इतना लगाव था कि परिवार का विरोध सहन करते हुए भी इन्होंने १५ वर्ष तक कठोर परिश्रम करके कथकली नृत्य की शिक्षा प्राप्त की। फिर ये एक मण्डली बनाकर पूरे मलाबार में इसका प्रदर्शन करने लगे। सन् १९२४ में त्रिवेंद्रम में इनकी भेंट श्री उदयशंकर में हुई। वे इनके नृत्य कला के ज्ञान से बहुत प्रभावित हुए तथा इन्हें अपना गुरु बना लिया। उदयशंकर के साथ देश-विदेश में घूमकर इन्होंने कथकली नृत्य के प्रचार-प्रसार में महत्वपूर्ण योगदान प्रदान किया। सन् १९३८ से ये उदयशंकर के भारतीय कलाकेन्द्र में नृत्य की शिक्षा प्रदान कर रहे थे तथा वहीं सिमटोला में सन् १९४३ ई० में इनकी मृत्यु हो गई। कथकली नृत्य के प्रदर्शन क्रम को आधुनिक स्वरूप प्रदान करने वालों में ये प्रमुख व्यक्ति हैं।

१५. गुरु गोपीनाथ

वर्तमान समय में कथकली नृत्य के सर्वश्रेष्ठ आचार्यों में से गुरु गोपीनाथ एक हैं। इनका जन्म केरल के त्रिचूर नगर के एक नायर परिवार

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

में हुआ है। नृत्य की प्रारम्भिक शिक्षा इन्होंने त्रावणकोर में अपने बड़े भाई से प्राप्त की तथा बाद में कवि वल्लथोल द्वारा स्थापित "केरल कला मण्डलम्" में प्रवेश लेकर गुरु कुंज कुरूप तथा नारायण नायर से उच्च शिक्षा प्राप्त की। यहीं इनकी भेंट रागिनी देवी से हुई, जिनके साथ मिलकर इन्होंने बम्बई में सर्वप्रथम कथकली नृत्य का प्रदर्शन किया, जो अत्यन्त सफल रहा। इन्होंने ने ही कथकली नृत्य को, जो परम्परा से लम्बे समय तक लगातार चलने वाली नृत्यनाटिका के रूप में प्रस्तुत होता था, उसे छोटे-छोटे आयटम बनाकर प्रस्तुत करना आरम्भ किया। इसके अलावा इसी शैली में अपनी कल्पना से कई नवीन नृत्यों का भी सृजन किया, जिनमें से शिव-पार्वती, शिकारी व मछुआ नृत्य विशेष प्रसिद्ध हैं। गुरु गोपीनाथ कुछ समय तक उदयशंकर के दल में भी रहे तथा बाद में अपना दल बनाकर नृत्य प्रदर्शन करने लगे। कुछ समय तक ये त्रावणकोर दरबार में राजनर्तक रहे। इसके बाद मद्रास म्युजिक अकादमी व फाइन आर्टस सोसायटी के माध्यम से नियमित नृत्य प्रदर्शन करते रहे। फिर इन्होंने त्रिवेंद्रम में "नृत्य कलालयम्" नामक अपने स्वतंत्र विद्यालय की स्थापना की, जिसे अब ये मद्रास में स्थाई रूप से रहकर चला रहे हैं। इनका विवाह थनकामिनी देवी से हुआ है, जो कला-मंडलम् की सर्वप्रथम छात्रा व श्रेष्ठ नर्तकी हैं। नृत्य के लय-ताल, भाव व मुद्रा सभी पक्षों पर गुरु गोपीनाथ का समान अधिकार है। कथकली नृत्य के आधुनिक उन्नायकों में आप अग्रणी हैं।

१६. श्री मीनाक्षी सुन्दरम् पिल्लई

श्री मीनाक्षी सुन्दरम् पिल्लई की गणना भरतनाट्यम् नृत्यशैली के इस शताब्दि के सबसे बड़े आचार्यों में की जाती है। आप पंडानालुर के के नट्टुवनों के "पोनिया घराने" से सम्बन्धित थे। भरतनाट्यम् का आज जो भी रूप दिखाई पड़ रहा है वह इसी घराने की देन है। श्री पिल्लई अपने पुरखों के सौ-डेढ़ सौ वर्ष पुराने घर में रहकर ही परम्परागत रूप से

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.
नृत्य शिक्षा प्रदान करते थे। उनका वह बड़ा सा घर एक गुरुकुल की तरह था, जहाँ देवदासियाँ आकर रहती थीं और नृत्य-शिक्षा प्राप्त करती थीं। श्री पिल्लई को सब लोग श्रद्धापूर्वक "तात्या" (अर्थात् पिताजी) कहकर पुकारते थे। श्री पिल्लई नृत्य के शास्त्र व क्रियात्मक दोनों ही पक्षों के प्रकाण्ड पण्डित थे। साथ ही वे अत्यन्त उदार विचारों के थे। अतः समय-समय पर नृत्य के अन्य विद्वानों को अपने यहाँ आमन्त्रित कर उनसे विचार-विमर्श तथा अपने शिष्यों को भी उनसे सिखवाते थे। इनकी नृत्य शैली की सबसे बड़ी विशेषता यह थी कि इन्होंने अपने नृत्य में "आड़वुओं" की प्रधानता रखी थी, जिसके कारण अंगों के चलन-फिरन में कहीं शिथिलता नहीं आने पाती थी और वह सुन्दर लगने लगता था। शिक्षण कार्य में इनके प्रमुख सहयोगी इनके एक सम्बन्धी श्री अरुणाचलम् थे, जो इनके विद्यार्थियों के नृत्याभ्यास में इस बात पर विशेष ध्यान देते थे कि अंग संचालन में कोमलता व मधुरता का निर्वाह होता रहे। श्री मीनाक्षी सुन्दरम् पिल्लई के अनेक शिष्य-शिष्याओं ने अन्तर्राष्ट्रीय ख्याति अर्जित की है, जिनमें रामगोपाल, श्रीमती बाला सरस्वती, रुक्मणी देवी अरुण्डेल, शान्ता राव आदि प्रमुख हैं।

१७. श्रीमती रुक्मणी देवी रुअण्डेल

श्रीमती रूक्मणी देवी अरुण्डेल का जन्म सन् १९०४ ई० में मदुरा में श्री नीलकंठ शास्त्री के यहाँ हुआ। इनकी माता का नाम शेषाम्मल था। सन् १९२० में इनका विवाह श्री जार्ज एस० अरुण्डेल से सम्पन्न हुआ। इन्हें बचपन से ही संगीत एवं नृत्य से बहुत लगाव था। किन्तु उस समय नृत्य केवल देवदासियों का कार्य समझा जाता था। ब्राह्मण-कन्याओं को इसे सीखने की अनुमति नहीं थी। अतः बचपन में ये चाहकर भी विधिवत रूप से नृत्य न सीख सकीं। किन्तु सन् १९२६ में जब ये आस्ट्रेलिया का भ्रमण करने गई थीं, तब आपकी भेंट रूस की सुविख्यात नर्तकी अन्ना पावलोवा से हुई, जिसने इन्हें भारतीय नृत्यकला के क्षेत्र में कार्य करने की प्रेरणा दी।

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh
तब से देश-विदेश में घूम-घूमकर नाट्य व नृत्यकला की गहराई से अध्ययन व अनुसंधान करने लगीं। सन् १९३४ में आपने भारत आकर श्री मीनाक्षी सुन्दरम् पिल्लई से भरतनाट्यम् सीखना आरम्भ किया तथा सन् १९३६ ई० से ये नियमित रूप से नृत्य प्रदर्शन करने लगीं। सन् १९४० ई० आप तिरुपति में सम्पन्न १०वीं ओरिएण्टल काँफ्रेंस में भरतनाट्यम् वर्ग की सभापति चुनी गई थीं। आपने मद्रास के अड्यार क्षेत्र में दक्षिण भारतीय नृत्यों के उत्थान व समुचित प्रशिक्षण के उद्देश्य से "कलाक्षेत्र" नामक संस्था की स्थापना की है, जो प्राचीन गुरुकुल पद्धति से संचलित होता है।

भरतनाट्यम् के क्षेत्र में श्रीमती रुक्मणी देवी का नाम उनकी अनन्य सेवा व योगदान के लिए सदैव स्मरण किया जायगा। सर्वप्रथम तो "भरतनाट्यम्" नाम ही रुक्मणी देवी की देन है। पहले यह नृत्य "दासी-अट्टम" (देवदासियों का नृत्य) तथा "तंजौर नृत्य" कहा जाता था। भरतनाट्यम् में आज जो वस्त्र-आभूषण पहने जाते हैं, उनका आविष्कार भी रुक्मणी देवी ने ही किया है। सबसे बढ़कर कलाक्षेत्रम् जैसी आदर्श संस्था का निर्माण किया है, जिसमें शिक्षा प्राप्त सैकड़ों कलाकार आज देश-विदेश में नृत्य की सेवा कर रहे हैं। नृत्य के क्षेत्र में उल्लेखनीय योगदान के फलस्वरूप इन्हें सन् १९५६ ई० में "पदम्भूषण" उपाधि से अलंकृत किया गया है।

१८. श्री राम गोपाल

भारतीय नृत्यकला का विदेशों से प्रचार करने वाले कलाकारों में श्री रामगोपाल प्रमुख हैं। इनके पिता मूलतः अजमेर (राज०) के रहने वाले थे, जो लम्बे समय तक बर्मा में वकालत करने के बाद बैंगलोर में आकर बस गए थे। श्री रामगोपाल की माँ बर्मा की शान जाति की एक सुन्दर महिला थीं। माता का शारीरिक सौंदर्य ही रामगोपाल की देह में अवतरित हुआ था। यद्यपि रामगोपाल के पिता इन्हें अपनी ही तरह एक

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

वकील बनाना चाहते थे, किन्तु रामगोपाल को बचपन से ही नृत्य का बहुत शौक था। वह छुप-छुपकर नृत्य सीखता था और ग्रामोफोन रेकार्ड्स बजाकर उसकी धुन पर नाचता था तथा अपने मित्रों की गोष्ठियों में प्रदर्शन करता था। ऐसी ही किसी गोष्ठी में मैसूर के स्वर्गीय युवराज ने इनका नृत्य देखा और इन्हें नृत्य की विधिवत शिक्षा ग्रहण करने के लिए प्रोत्साहित किया। तब रामगोपाल ने केरल कला मण्डलम् में प्रवेश ले लिया। यहीं इनकी भेंट अमेरिका की प्रसिद्ध नर्तकी ला मेरी से हुई। वह इनके नृत्य से इतनी प्रभावित हुई कि इन्हें नृत्य में अपना संगी बनाकर विदेश-भ्रमण पर ले गई। वहाँ से लौटने पर इन्होंने श्री मीनाक्षी सुन्दरम् पिल्लई, गुरु कुँज-कुरूप, इलप्पा मुदालियर आदि से नृत्य शिक्षा प्राप्त की तथा अपनी मण्डली बनाकर इंगलैण्ड, फ्राँस, रूस, अमेरिका, मलाया, जावा, फिलिपाइन्स, जापान आदि देशों की यात्रा की। इन सभी देशों में इनके नृत्य की बहुत प्रशंसा हुई। विशेषकर लन्दन में तो इनका नृत्य इतना पसन्द किया गया कि ये अब स्थाई रूप से वहीं बस गए हैं। श्री राम गोपाल भरतनाट्यम्, कथाकली, कथक आदि समस्त नृत्य-शैलियों में निष्णात हैं। भरतनाट्यम् के पुनरुत्थान में आपने बहुत योगदान प्रदान किया है। आपने भारतीय नृत्यों के विषय में अनेक लेख लिखकर भी इसका प्रचार-प्रसार किया है। यूरोप में ये भारतीय नृत्यकला के सच्चे प्रतिनिधि हैं।

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

प्रायोगिक खण्ड

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

प्रचलित तालों के ठेके

ताल त्रिताल

मात्रा १६, विभाग ४, ताली ३, खाली १

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
धा	धिं	धिं	धा	धा	धिं	धिं	धा	धा	तिं	तिं	ता	ता	धिं	धिं	धा
×				2				0				3			

ताल धमार

मात्रा १४, विभाग ४, ताली ३, खाली १

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
क	धि	ट	धि	ट	धा	ऽ	ग	ति	ट	ति	ट	ता	ऽ
×					2		0			3			

ताल आड़ा चारताल

मात्रा १४, विभाग ७, ताली ४, खाली ३

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
धि	त्रक	धी	ना	तू	ना	क	त्ता	त्रक	धी	ना	धी	धी	ना
×		0		2		0		3		4		0	

नोट—उपर्युक्त ठेके में विलम्बित लय में "त्रक" के स्थान पर "तिरकिट" शब्द का प्रयोग होता है।

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

ताल एकताल

मात्रा १२, विभाग ६, ताली ४, खाली २

1 2	3 4	5 6	7 8	9 10	11 12
धिं धिं	धागे तिरकिट	तू ना	क त्ता	धागे तिरकिट	धी ना
×	0	2	0	3	4

ताल चौताल

मात्रा १२, विभाग ६, ताली ४, खाली २

1 2	3 4	5 6	7 8	9 10	11 12
धा धा	धिं ता	किट धागे	दिं ता	तिट कट	गदि गन
×	0	2	0	3	4

ताल झपताल

मात्रा १०, विभाग ४, ताली ३, खाली १

1 2	3 4 5	6 7	8 9 10
धी ना	धी धी ना	ती ना	धी धी ना
×	2	0	3

ताल शूलताल

मात्रा १०, विभाग ५, ताली ३, खाली १

1 2	3 4	5 6	7 8	9 10
धा धा	धिं ता	किट धागे	तिट कत	गदि गन
×	0	2	3	0

ताल रूपक

मात्रा ७, विभाग ३, ताली २, खाली १

1 2 8	4 5	6 7
तिं तिं ना	धी ना	धी ना
0	1	2

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

ताल तीवरा

मात्रा ७, विभाग ३, ताली ३, खाली ०

1	2	3	4	5	6	7
धा	दिं	ता	तिट	कत	गदि	गन
×			2		3	

ताल कहरवा

मात्रा ८, विभाग २, ताली १, खाली १

1	2	3	4	5	6	7	8
धा	गे	ना	ति	न	क	धि	न
×				0			

ताल दादरा

मात्रा ६, विभाग २, ताली १, खाली १

1	2	3	4	5	6
धा	धी	ना	धा	ती	ना
×			0		

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

त्रिताल का नृत्यांकन

ततकार

१. ठाह लय

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
ता	ऽ	थे	ई	थे	ई	त	त	आ	ऽ	थे	ई	थे	ई	त	त
×				2				0				3			

२. दुगुन लय

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	15	16	16
ताऽ	थेई	थेई	तत	आऽ	थेई	थेई	तत	ताऽ	थेई	थेई	तत	आऽ	थेई	थेई	तत
×				2				0				3			

३. तिगुन लय

1	2	3	4	5	6	7	8
ताऽथे	ईथेई	ततआ	ऽथेई	थेईत	तताऽ	थेईथे	ईतत
×				2			

9	10	11	12	13	14	15	16
आऽथे	ईथेई	तता	ऽथेई	थेईत	तआऽ	थेईथे	ईतत
0				3			

४. चौगुन लय

1	2	3	4	5	6	7	8
ताऽथेई	थेईतत	आऽथेई	थेईतत	ताऽथेई	थेईतत	आऽथेई	थेईतत
×				2			

9	10	11	12	13	14	15	16
ताऽथेई	थेईतत	आऽथेई	थेईतत	ताऽथेई	थेईतत	आऽथेई	थेईतत
0				3			

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

५. अठगुन लय

1	2	3	4
ताऽथेईथेईतत	आऽथेईथेईतत	ताऽथेईथेईतत	आऽथेईथेइतत
×			
5	6	7	8
ताऽथेईथेईतत	आऽथेईथेईतत	ताऽथेईथेईतत	आऽथेईथेईतत
2			
9	10	11	12
ताऽथेईथेईतत	आऽथेईथेईतत	ताऽथेईथेईतत	आऽथेईथेईतन
0			
13	14	15	16
ताऽथेइथेईतत	आऽथेईथेईतत	ताऽथेईथेईतत	आऽथेईथेईतत
3			

ततकार के प्रकार (पल्टे)

प्रकार १

1	2	3	4	5	6	7	8
तत	तत	ताऽथेई	थेईतत	तत	तत	आऽथेई	थेईतत
×				2			
9	10	11	12	13	14	15	16
तत	तत	ताऽथेई	थेईतत	तत	तत	आऽथेई	थेईतत
0				3			

प्रकार २

1	2	3	4	5	6	7	8
तत	तत	तत	तत	तत	तत	ताऽथेई	थेईतत
×				2			
9	10	11	12	13	14	15	16
तत	तत	तत	तत	तत	तत	आऽथेई	थेईतत
0				3			

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

प्रकार ३

1	2	3	4	5	6	7	8
तत	तत	तत	ताऽथेई	थेईतत	तत	ताऽथेई	थेईतत
×				2			
9	10	11	12	13	14	15	16
तत	तत	तत	आऽथेई	थेईतत	तत	ताऽथेई	थेईतत
0				3			

प्रकार ४

1	2	3	4	5	6	7	8
तत	ताऽथेई	थेईतत	तन	तत	तत	ताऽथेई	थेईतत
×				2			
9	10	11	12	13	14	15	16
तत	आऽथेइ	थेईतत	तत	तत	तत	ताथेई	थेईतत
0				5			

प्रकार ५

1	2	3	4	5	6	7	8
तत	ताऽथेई	थेईतत	तत	ताऽथेई	थेईतत	आऽथेई	थेईतत
×				2			
9	10	11	12	13	14	15	16
तत	ताऽथेई	थेईतत	तत	ताऽथेई	थेईतत	आऽथेई	थेईतत
0				3			

प्रकार ६

1	2	3	4	5	6	7	8
तत	तत	ताऽथेई	थेईतत	तत	तत	ताऽथेई	थेईतत
×				2			
9	10	11	12	13	14	15	16
तत	ताऽथेई	थेईतत	तत	ताऽथेई	थेईतत	आऽथेई	थेईतत
0				3			

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

प्रकार ७

1	2	3	4	5	6	7	8
तत	ताऽथेई	थेईतत	तत	ताऽथेई	थेईतत	तत	ताऽथेई
×				2			

9	10	11	12	13	14	15	16
थेईतत	तत	ताऽथेई	थेईतत	ताऽथेई	थेईतत	आऽथेई	थेईतत
0				3			

प्रकार ८

1	2	3	4	5	6	7	8
तत	ताऽथेई	थेईतत	तत	तत	ताऽथेई	थेईतत	तत
×				2			

9	10	11	12	13	14	15	16
ताऽथेई	थेईतत	तत	तत	ताऽथेई	थेईतत	आऽथेई	थेईतत
0				3			

प्रकार ९

1	2	3	4	5	6	7	8
तत	ताऽथेई	थेईतत	तत	तत	ताऽथेई	थेईतत	तत
×				2			

9	10	11	12	13	14	15	16
तत	तत	ताऽथेई	थेईतत	ताऽथेई	थेईतत	आथेई	थेईतत
0				3			

1	2	3	4	5	6	7	8
तत	तत	तत	ताऽथेई	थेईतत	तत	तत	ताऽथेई
×				2			

9	10	11	12	13	14	15	16
थेईतत	तत	ताऽथेई	थेईतत	ताऽथेई	थेईतत	आऽथेई	थेईतत
0				3			

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

प्रकार १०

1	2	3	4	5	6	7	8
तत	ताऽथेई	थेईतत	तत	तत	ताऽथेई	थेईतत	तत
×				2			

9	10	11	12	13	14	15	16
तत	तत	ताऽथेई	थेईतत	तत	तत	तत	तत
0				3			

1	2	3	4	5	6	7	8
ताऽथेई	थेईतत	तत	तत	तत	ताथेई	थेईतत	तत
×				2			

9	10	11	12	13	14	15	16
तत	ताऽथेई	थेईतत	तत	ताऽथेई	थेईतत	आऽथेई	थेईतत
0				3			

तिहाईयाँ

(क) १३वीं मात्रा से

१. ततनत थेईतत ततथेई ततनत | थेई
8 ×

२. तिग्दाऽदिगदिग थेईऽऽतिग्दाऽ दिगदिगथेईऽऽ तिग्दाऽदिगदिग | थेई
3 ×

३. दिगदिगत्राऽऽम थेईऽऽदिगदिग त्राऽऽमथेईऽऽ दिगदिगत्राऽऽम | थेई
3 ×

(ख) ९वीं मात्रा से

१. तिग्दाऽति ग्दाऽतत थेई तिग्दाऽति | ग्दाऽतत थेई तिग्दाऽति ग्दाऽतत | थेई
0 3 ×

२. तिग्दाऽदिगदिग थेईताऽ थेई तिग्दादिगदिग |
0

थेईताऽ थेई तिग्दादिगदिग थेईताऽ | थेई
3 ×

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

३. ताऽथेईथेईतत आऽथेइथेईतत थेईताऽथेईताऽ थेईथेईततआऽ |
0

थेईथेईततथेई ताऽथेईताऽथेई थेईततआऽथेई थेईततथेईताऽ | थेई
3 ×

(ग) सम से सम तक

१. तिग्दाऽदिगदिग तिग्दाऽदिगदिग थेईतत थेईतत | थेई ऽ तिग्दाऽदिगदिग
× 2

तिग्दाऽदिगदिग | थेईतत थेईतत थेई ऽ | तिग्दाऽदिगदिग तिग्दाऽदिगदिग
0 3

थेईतत थेईतत | थेई
×

२. तिग्दाऽदिगदिग तिग्दाऽदिगदिग तिग्दादिगदिग तिग्दाऽदिगदिग | थेईताऽ
× 2

थेईऽऽतिग्दाऽ दिगदिगतिग्दाऽ दिगदिगतिग्दाऽ | दिगदिगतिग्दा दिगदिगथेईऽऽ
0

ताऽथेई तिग्दाऽदिगदिग | तिग्दाऽदिगदिग तिग्दाऽदिगदिग तिग्दाऽदिगदिग
3

थेईताऽ | थेई
×

३. ततततत तिग्दाऽदिगदिग थेईताऽ थेईताऽ | थेईताऽ थेई,तत ततितिग्दाऽ
× 2

दिगदिगथेई | ताऽथेई ताऽथेई ताऽथेई ततततत | तिग्दाऽदिगदिग थेईताऽ
0 3

थेईताऽ थेईताऽ | थेई
×

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

'नमस्कार' के टुकड़े

१ ताऽथेई थेईतत आऽथेई थेईतत | त्राम त्राम त्राम थेई | ततथेई प्रणाऽम
× 2 0

थेई ततथेई | प्रणाऽम थेई ततथेई प्रणाम | थेई
3 ×

२. ताऽथेईथेईतत आऽथेईथेईतत त्राऽमत्रा ऽमथेई | ताऽथेईथेईतत
· 2

आऽथेईथेईतत त्राऽमत्रा ऽमथेई | ततथेई प्रणाऽम थेई ततथेई | प्रणाऽम
0 3

थेई ततथेई प्रणाम | थेई
×

३. तत तत ताऽथेई थेईतत | आऽथेई थेईतत तत तत | थेई याथे ईया त्राम
× 2 0

तततत ताऽथेईथेईतत आऽथेईथेईतत तततत | प्रणाऽम थेईप्रणा ऽमथेई
3 ×

प्रणाऽम | थेई तततत प्रणाऽम थेईप्रणा | ऽमथेई प्रणाऽम थेई तततत |
2 0

प्रणाऽम थेईप्रणा ऽमथेई प्रणाऽम | थेई
3 ×

'ता थेई तत' आमद के प्रकार

१. ता थेई तत ऽ | आ थेई तत ऽ | थेई ऽ थेई ऽ | थेई ऽ तत तत | ता
× 2 0 3 ×

२. ता थेई तत ऽ | आ थेई तत ऽ | थेई ऽ थेई ऽ | थेई ऽ तत तत | थेई ऽ
× 2 0 3 ×

थेई ऽ | थेई ऽ तत तत | थेई ऽ थेई ऽ | थेई ऽ तत तत | ता
2 0 3 ×

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

३. ता थेई तत ऽ | आ थेई तत ऽ | थेई ऽ थेई ऽ | थेई ऽ तत तत | थेई ऽ
× 2 0 3 ×
थेई ऽ | थेई ऽ तत तत | ता ऽ तत तत | ता ऽ तत तत | ता
2 0 3 ×

४. ता थेई तत ऽ | आ थेई तत ऽ | ता थेई तत ऽ | आ थेई तत ऽ | थेई ऽ
× 2 0 3 ×
थेई ऽ | थेई ऽ तत तत | ता ऽ तत तत | ता ऽ तत तत | ता
2 0 3 ×

'ता थेई तत थेई' आमद के प्रकार

१. ता थेई तत थेई | आ थेई तत थेई | थेई तथे ईत थेई | थेई थेई तत तत | ता
× 2 0 3 ×

२. ता थेई तत थेई | आ थेई तत थेई | थेई तथे ईत थेई | थेई थेई तत तत
× 2 0 3
ता ऽ ऽ तत | थेई थेई तत तत | ता ऽ ऽ तत | थेई थेई तत तत | ता
× 2 0 3 ×

३. ता थेई तत थेई | आ थेई तत थेई | थेई तथे ईत थेई | थेई थेई तत त्राम
× 2 0 3
थेई तथे ईत थेई | ता त्राम थेई तथे | ईत थेई ता त्राम | थेई तथे ईत थेई
× 2 0 3
ता
×

४. ता थेई तत थेई | आ थेई तत थेई | थेई तथे ईत थेई | थेई तथे ईत थेई
× 2 0 3
थेई तथे ईत थेई | थेई थेई तत तत | ता ऽ तत तत | ता ऽ तत तत | ता
× 2 0 3 ×

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

५. ता थेई तत थेई | आ थेई तत थेई | थेई तथे ईत थेई | थेई थेई तत तत
× 2 0 3

ताऽथेई ततथेई आऽथेई ततथेई | थेईतथे ईतथेई थेईथेई ततत
× 2

ताऽथेईततथेई आऽथेईततथेई थेईतथेईतथेई थेईथेईततत | ताऽऽऽथेईऽऽ
0 3

थेईऽऽततत ताऽऽऽथेईऽऽ थेईऽऽततत | ताऽऽऽथेईऽऽ थेईथेईततत
×

ताऽ,ऽऽततत ताऽऽऽथेईऽऽ | थेईऽऽततत ताऽऽऽथेईऽऽ थेईऽऽततत
2

ताऽऽऽथेईऽऽ | थेईऽऽततत ताऽ,ऽऽततत ताऽऽऽथेईऽऽ थेईऽऽततत
0

ताऽऽऽथेईऽऽ थेईऽऽततत ताऽऽऽथेईऽऽ थेईऽऽततत | ता
3 ×

परन जुड़ी आमद के प्रकार

१. धत कथुं गाऽ धागे | दींग ताऽ धाधिं ताऽ | धित्ता किटधाऽ तक्काऽ थुंगा
× 2 0

तकिटत काऽऽऽ तिटकत गदिगन | ताऽथेई ततथेई आऽथेई ततथेई
3 ×

थेईतथे ईतथेई थेईथेई ततत | ताऽऽऽ ऽऽतत थेईथेई ततत | ताऽऽऽ
2 0 3

ऽऽतत थेईथेई ततत | ता
×

२. धात कथुं गाऽ धागे | दींग ताऽ धाधिं ताऽ | धित्ता किटधाऽ तक्काऽ
× 2 0

थुंगा | तकिटत काऽधाऽ तिटकत गदिगन | ताऽथेई ततथेई आऽथेई ततथेई
3 ×

थेईतथे ईतथेई थेईथेई ततत | ताऽऽऽ ऽऽथेई ततत ताऽऽऽ | थेईतत
2 0 8

ततताऽ ऽऽथेई ततत | ता
×

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

३. धाति टधा तिट धाधा | तिट क्धा तिट क्धा | तिट धागे दिग नन

× 2 0

गिन थुन थुन नग | नग तूना किटतक धाति | टधा तिट धिन् तरा

3 . 2

ऽन धाऽ धिंऽ ताऽ | किटतक धेऽ त्ताऽ कत | घेघे धाघे घेधा घेघे | धाऽ

0 3 × 2

कत घेघे धाघे | घेधा घेघे धाऽ कत | घेघे धाघे घेधा घेघे | ताऽ थेई तत

0 3 ×

थेई | आऽ थेई तत थेई | थेई तथे ईत थेई | थेई थेई तत तत | ता

2 0 3 ×

४. धिट धाऽ धिट धाऽ | धिट धाऽ धाऽ क्ड़ान | धेऽ त्ताधे ऽत्ता धेऽ | त्ताऽ

× 2 0 3

क्ड़ान धेऽ त्ताधे | ऽत्ता धेऽ त्ताऽ क्ड़ान | धेऽ त्ताधे त्ताऽ धेऽ | ताऽ थेई

× 2 0

तत थेई | आऽ थेई तत थेई | थेई तथे ईत थेई | थेई थेई तत तत | ताऽ

3 × 2 0

ऽऽ तत तत | ताऽ ऽऽ तत तत | ता

3 ×

५. धाति टधा तिट धाधा | तिट क्धा तिट क्धा | तिट धागे दिग नन

× 2 0

गिन धेत् धेत् तगे | ऽन्न धाऽ तिट कत | गदि गन धाऽ तिट | कत गदि

3 × 2 0

गन धा | तिट कत गदि गन | ताऽ थेई तत थेई | आऽ थेई तत थेई | थेई

3 × 2 0

तथे ईत थेई | थेई थेई ताऽ त्राम | थेई तथे ईत थेई | ताऽ त्राम थेई तथे

3 + 2

ईत थेई ताऽ त्राम | थेई तथे ईत थेई | ता

0 3 ×

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

आमद के अन्य प्रकार

१. ताऽ थेई तत थेई | आऽ थेई तत थेई | थेई थेईताऽ थेई थेईताऽ | थेई थेई
x 2 0 3

तत तत | ताऽ ऽऽ तत तत | ताऽथेई थेईतत आऽथेई थेईतत
x 2

तिग्दाऽदिगदिग थेईत्राम थेई तिग्दाऽदिगदिग | थेईत्राम थेई तिग्दाऽदिगदिग
0 3

थेईत्राम | थेई
x

२. तततत थेईऽऽ तततत थेईऽऽ | ततथुन ततथुन तततत थेईऽऽ | धादीकत
x 2 0

धादीकत धादीकत धादीकत | थेईतथे ईतथेई थेईथेई तिग्दाऽदिगदिग
3

थेईत्राम थेई ता थेईतथे | ईतथेई थेईथेई तिग्दाऽदिगदिग थेईत्राम
x 2

थेई ता थेईतथे ईतथेई | थेईथेई तिग्दाऽदिगदिग थेईत्राम थेई | ता
0 3 x

सलामी के टुकड़े

१. तत तत ताऽथेई थेईतत | आऽथेई थेईतत तत तत | थेई ऽऽ तत तत
x 2 0

थेई ऽऽ तत तत | थेई
3 x

२. तत तत ताऽथेई थेईतत | आऽथेई थेईतत तत तत | थेई याथे ईया त्राम
x 2 0

तततत ताऽथेईथेईतत आऽथेईथेईतत तततत | थेई
3 x

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

३. तऽ ऽत तऽ ऽत | ताऽ थेई थेई तत आऽ थेई थेई तत | तऽ ऽत तऽ ऽत
x 2 0 3

मई ऽऽ ऽऽ ऽऽ | तत तत ताऽथेई थेईतत | आऽथेई थेईतत तत तत | थेई
x 2 0 3

याथे ईया त्राम | ततत ताऽथेईथेईतत आऽथेईथेईतत ततत | थेई ऽऽ
+ 2

ततत ताऽथेईथेईतत | आऽथेईथेईतत ततत थेई ऽऽ | ततत
0 3

ताऽथेईथेईतत आऽथेईथेईतत ततत | ता
x

४. तत तत ताऽथेई थेईतत | आऽथेई थेईतत तत तत | थेई याथे ईया त्राम
x 2 0

नऽमस् तेऽनऽ मस्तेऽ नऽमस् | ते
3 x

५. तत तत ताऽथेई थेईतत | आऽथेई थेईतत तत तत | थेई याथे ईया त्राम
x 2 0

ततत ताऽथेईथेईतत आऽथेईथेईतत ततत | सलाऽम थेईसला ऽमथेई
3 x

सलाऽम | थेई ततत सलाऽम थेईसला | ऽमथेई सलाऽम थेई ततत
2 0

सलाऽम थेईसला ऽमथेई सलाऽम | थेई
3 x

नोट—उपर्युक्त टुकड़े में आवश्यकता के अनुसार "सलाम" के स्थान पर "प्रणाम" शब्द का भी प्रयोग किया जा सकता है।

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

तोड़े, टुकड़े या त्रोटक (सादे)

१. तत तत थुन थुन | तिग्दाऽ दिगदिग थेई ऽऽ | तत तत थुन थुन | तिग्दाऽ
x 2 0 3
दिगदिग थेई ऽऽ | तत तत थुन थुन | तिग्दा दिगदिग थेई ऽऽ | तिग्दा
x 2 0
दिगदिग थेई तिग्दा | दिगदिग थेई तिग्दा दिगदिग | थेई
3 x

२. तत तत तिग्दा तत | तिग्दा दिगदिग थेई ऽऽ | तत तत तिग्दा तत
x 2 0
तिग्दा दिगदिग थेई ऽऽ | तत तत तिग्दा तत | तिग्दा दिगदिग थेई ऽऽ
3 x 2
तिग्दा दिगदिग थेई तिग्दा | दिगदिग थेई तिग्दा दिगदिग | थेई
0 3 x

३. तत तत तिग्दा तत | तिग्दा दिगदिग थेई त्राम | थेई तत तत तिग्दा
x 2 0
तत तिग्दा दिगदिग थेई | त्राम थेई त्राम थेई | तत तत तिग्दा तत
3 x 2
तिग्दा दिगदिग थेई त्राम | थेई त्राम थेई त्राम | थेई
0 3 x

४. तत तत तिग्दा तत | तिग्दा दिगदिग थेई ऽऽ | तत तत तिग्दा तत
x 2 0
तिग्दा दिगदिग थेई त्राम | थेई ऽऽ तत तत | तिग्दा तत तिग्दा दिगदिग
3 x 2
थेई ऽऽ तत तत | तिग्दा तत तिग्दा दिगदिग | थेई त्राम थेई ऽऽ | तत तत
0 3 x 2
तिग्दा तत | तिग्दा दिगदिग थेई ऽऽ | तत तत तिग्दा तत | तिग्दा
0 3 x
दिगदिग थेई त्राम | थेई ऽऽ तिग्दा दिगदिग | थेई त्राम थेई ऽऽ | तिग्दा
2 0 3
दिगदिग थेई त्राम | थेई
x

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

५. तत तत तिग्दा तत | तिग्दा दिगदिग थेई ऽऽ | तत तत तिग्दा तत
×   2   0

तिग्दाऽ ऽऽथेई ऽऽतिग् दाऽऽऽ | थेई ऽऽ तत तत | तिग्दा तत तिग्दा दिगदिग
3   ×   2

थेई ऽऽ तत तत | तिग्दा तत तिग्दाऽ ऽऽथेई | ऽऽतिग् दाऽऽऽ थेई ऽऽ | तत
0   3   ×   2

तत तिग्दा तत | तिग्दा दिगदिग थेई ऽऽ | तत तत तिग्दा तत | तिग्दाऽ
0   3   ×

ऽऽथेई ऽऽतिग् दाऽऽऽ | थेई ऽऽ तिग्दाऽ ऽऽथेई | ऽऽतिग् दाऽऽऽ थेई ऽऽ
2   0

तिग्दाऽ ऽऽथेई ऽऽतिग् दाऽऽऽ | थेई
3   ×

६. तिग्दाऽ ऽऽतिग् दाऽऽऽ तत | थेई त्राम थेई तत | थेई त्राम थेई तत | थेई
×   2   0   3

त्राम थेई तत | थेई
×

७. तिग्दाऽ ऽऽतिग् दाऽऽऽ तत | थेई त्राम थेई तत | थेई ऽऽ तत तत | ऽऽ त्राम
×   2   0   3

थेई तत | थेई ऽऽ तत तत | ऽऽ त्राम थेई तत | थेई त्राम थेई तत | थेई
×   2   0   3

त्राम थेई तत | थेई
×

८. तिग्दाऽ ऽऽतिग् दाऽऽऽ थेई | तिग्दाऽ ऽऽतिग् दाऽऽऽ थेई | ताऽथेई थेईतत
×   2   0

आऽथेई थेईतत | तत तत तत तत | थेई
3   ×

 CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

९. तिग्दाऽ ऽऽतिग् दाऽऽऽ थेई | तिग्दाऽ ऽऽतिग् दाऽऽऽ थेई | ताऽथेई थेईतत
×　　　　　　　　　2　　　　　　　　　0

आऽथेई थेईतत | तत तत तत तत | ताऽथेई थेईतत आऽथेई थेईतत | तत
3　　　　　　×　　　　　　　　　2

तत तत तत | तिग्दाऽ दिगदिग थेई तिग्दाऽ | दिगदिग थेई तिग्दाऽ
0　　　　　　　　　3

दिगदिग | थेई
×

१०. ताऽथेई थेईतत आऽथेई थेईतत | थेई थेई थेई त्राम | थेई तत थेई त्राम
×　　　　　　　　　2　　　　　　　0

थेई ऽऽ थेई थेई | थेई त्राम थेई तत | थेई त्राम थेई ऽऽ | थेई थेई थेई
3　　　　×　　　　　　2　　　　　　0

त्राम | थेई तत थेई त्राम | थेई
3　　　　　×

११. ताऽथेई थेईतत आऽथेई थेईतत | थेई थेई थेई त्राम | थेई तत थेई तत
×　　　　　　　　　2　　　　　　　0

ताऽथेई थेईतत आऽथेई थेईतत | थेई त्राम थेई ताऽथेई | थेईतत
3　　　　　　　　　×　　　　　　　　　2

आऽथेई थेईतत थेई | त्राम थेई ताऽथेई थेईतत | आऽथेई थेईतत थेई
0　　　　　　　　　3

त्राम | थेई
×

१२. तिग्धेऽ ऽऽत्ताऽ थेई ऽऽ | तिग्दाऽ दिगदिग थेई ऽऽ | तत थेई दिगदिग
×　　　　　　　　2　　　　　　　　0

थेई | तिग्धेऽ ऽऽत्ताऽ थेई तिग्दाऽ | दिगदिग थेई थेई त्राम | थेई
3　　　　　　　　×　　　　　　　　2

तिग्दाऽ दिगदिग थेई | थेई त्राम थेई तिग्दाऽ | दिगदिग थेई थेई त्राम
0　　　　　　　　3

थेई
×

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

१३. तिग्दाऽ दिगदिग दिगथोऽ दिगदिग | थेई तत ऽत्त थेई | ताऽ थेई
x 2 0

तिग्दाऽ थेई | तिग्दाऽ दिगदिग दिगथोऽ दिगदिग | थेई त्राम थेई
3 x

तिग्दाऽ | दिगदिग दिगथोऽ दिगदिग थेई | त्राम थेई तिग्दाऽ दिगदिग
2 0

दिगथोऽ दिगदिग थेई त्राम | थेई
3 x

१४. दिगदिग दिगदिग थेई ऽऽ | ताथे ईता थेई ऽथे | ईऽ तत थोऽ ऽऽ
x 2 0

दिगदिग दिगदिग थेई ऽऽ | ताथे ईता थेई ऽथे | ईऽ तत थोऽ ऽऽ
3 x 2

तिग्दाऽ दाऽतिग् दाऽदाऽ दिगदिग | तिग्दाऽ दाऽतिग् दाऽदाऽ थोऽ
0 3

तिग्दाऽ दाऽतिग् दाऽदाऽ दिगदिग | तिग्दाऽ दाऽतिग् दाऽदाऽ दिगदिग
x 2

ताथे ईता आथे ईता | ताथे ईता ऽऽतिग् दाऽदाऽ | थो
0 3 x

१५. त्राम तिग्दाऽ दिगदिग थेई | तिग्दाऽ दिगदिक थेई तिग्दाऽ | दिगदिग
x 2 0

थेई ताऽ थेई | ऽऽ ताऽ थेई ऽऽ | तिग्दाऽ दिगदिग थेई ताऽ | थेई ऽऽ ताऽ
3 x 2

थेई | ऽऽ तिग्दाऽ दिगदिग थेई | ताऽ थेई ऽऽ ताऽ | थेई
0 3 x

१६. ततथेई ऽऽताऽ थेईतत ताऽऽऽ | तिग्दाऽ दिगदिग तिग्दाऽ दिगदिग
x 2

ताऽदिग दिगदिग ऽथे ईत | ताऽ ऽऽ तिग्दाऽ दिगदिग | तिग्दाऽ
0 3 x

दिगदिग ताऽदिग दिगदिग | ऽथे ईत ताऽ ऽऽ | तिग्दाऽ दिगदिग तिग्दाऽ
2 0

दिगदिग | ताऽदिग दिगदिग ऽथे ईत | ता
3 x

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

त्रिचक्री या चक्करदार टुकड़ें

१. त्राऽमत दिगदिग थेईऽत थेईथेई । तत्त थेईथेई तत्त थेईथेई । तत्त थेईथेई
×　　　　　　　　　　　2　　　　　　　　　　　0

ताऽ त्राऽमत । दिगदिग थेईऽत थेईथेई तत्त । थेईथेई तत्त थेईथेई तत्त
　　　　　　3　　　　　　　　　　　　　×

थेईथेई ताऽ त्रामत दिगदिग । थेईऽत थेईथेई तत्त थेईथेई । तत्त थेईथेई
2　　　　　　　　　　　0　　　　　　　　　　　3

तत्त थेईथेई । ता
　　　　　×

२. तत तत थेई ऽऽ । तिग्दाऽ दिगदिग थेई ऽऽ । तिग्दाऽ दिगदिग तिग्दाऽ
×　　　　　　　2　　　　　　　　　　0

दिगदिग । तिग्दाऽ दिगदिग थेई त्राम । थेई त्राम थेई त्राम । थेई ऽऽ तत
　　　3　　　　　　　　　　×　　　　　　　　　2

तत । थेई ऽऽ तिग्दाऽ दिगदिग । थेई ऽऽ तिग्दाऽ दिगदिग । तिग्दाऽ
　0　　　　　　　　　　3　　　　　　　　　　　×

दिगदिग तिग्दाऽ दिगदिग । थेई त्राम थेई त्राम । थेई त्राम थेई ऽऽ । तत
　　　　　　　　　2　　　　　　　　0　　　　　　　　3

तत थेई ऽऽ । तिग्दाऽ दिगदिग थेई ऽऽ । तिग्दाऽ दिगदिग तिग्दाऽ
　　　　　×　　　　　　　　　　2

दिगदिग । तिग्दाऽ दिगदिग थेई त्राम । थेई त्राम थेई त्राम । थेई
　　　0　　　　　　　　　　3　　　　　　　　　×

३. ताऽथेई ततथेई आऽथेई ततथेई । थेईतथे ईतथेई थेईथेई ततत्त । ताऽ थेई
×　　　　　　　　　　　2　　　　　　　　　　　0

ताऽ ताऽथेई । ततथेई आऽथेई ततथेई थेईतथे । ईतथेई थेईथेई ततत्त ताऽ
　　　　　3　　　　　　　　　　　×

थेई ताऽ ताऽथेई ततथेई । आऽथेई ततथेई थेईतथे ईतथेई । थेईथेई ततत्त
2　　　　　　　　　0　　　　　　　　　　　3

ता थेई ता
　　×

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

४. तततत थेई तिग्दाऽदिगदिग थेई । तततत थेई तिग्दाऽदिगदिग थेई
×　　　　　　　　　　　　2

ताऽथेई ततथेई आऽथेई ततथेई । थेईतथे ईतथेई थेईथेई तततत । ताऽऽऽ
0　　　　　　　　　　　　3　　　　　　　　　　　　×

तततत ताऽऽऽ तततत । ताऽऽऽ ऽऽऽऽ तततत थेई । तिग्दाऽदिगदिग थेई
　　　　　　　　　2　　　　　　　　　　0

तततत थेई । तिग्दाऽदिगदिग थेई ताऽथेई ततथेई । आऽथेई ततथेई
　　　　　3　　　　　　　　　　　　×

थेईतथे ईतथेई । थेईथेई तततत ताऽऽऽ तततत । ताऽऽऽ तततत ताऽऽऽ
　　　　　2　　　　　　　　　　0

ऽऽऽऽ । तततत थेई तिग्दाऽदिगदिग थेई । तततत थेई तिग्दाऽदिगदिग थेई
　3　　　　　　　　　　　　×

ताऽथेई ततथेई आऽथेई ततथेई । थेईतथे ईतथेई थेईथेई तततत । ताऽऽऽ
2　　　　　　　　　　　　0　　　　　　　　　　　3

तततत ताऽऽऽ तततत । ता

५. ताऽथेई ताऽथेई ततथेई आऽथेई । ताऽथेई ततथेई थेईतथे ईतथेई । थेईथेई
×　　　　　　　　　　　　2　　　　　　　　　　　0

तिग्दाऽदिगदिग थेई तिग्दाऽदिगदिग । थेई तिग्दाऽदिगदिग थेई
　　　　　　　　　　　　　3

तिग्दाऽदिगदिग । थेई तिग्दाऽदिगदिग थेई तिग्दाऽदिगदिग । थेई
　　　　　　×　　　　　　　　　　　　　2

तिग्दाऽदिगदिग थेई तिग्दाऽदिगदिग । थेई तिग्दाऽदिगदिग थेई ताऽथेई
　　　　　　　　　　　　0

ताऽथेई ततथेई आऽथेई ताऽथेई । ततथेई थेईतथे ईतथेई थेईथेई
3　　　　　　　　　　　×

तिग्दाऽदिगदिग थेई तिग्दाऽदिगदिग थेई । तिग्दाऽदिगदिग थेई
2　　　　　　　　　　　　　　0

तिग्दाऽदिगदिग थेई । तिग्दाऽदिगदिग थेई तिग्दाऽदिगदिग थेई
　　　　　　　　3

तिग्दाऽदिगदिग थेई तिग्दाऽदिगदिग थेई । तिग्दाऽदिगदिग थेई ताऽथेई
×　　　　　　　　　　　　　　2

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

ताऽथेई | ततथेई ताऽथेई आऽथेई ततथेई | थेईतथे ईतथेई थेईथेई
0 3

तिग्दादिगदिग | थेई तिग्दाऽदिगदिग थेई तिग्दाऽदिगदिग | थेई
x 2

तिग्दाऽदिगदिग थेई तिग्दाऽदिगदिग | थेई तिग्दाऽदिगदिग थेई
0

तिग्दाऽदिगदिग | थेई तिग्दाऽदिगदिग थेई तिग्दाऽदिगदिग | थेई
3 x

६. त्रामतीधा दिगदिगथेईऽऽ ततथेई ऽऽतत | थेईऽऽ ततथेई ऽऽतत थेईऽऽ
x 2

ततथेई ऽऽतत थेईऽऽ त्रामतीधा | दिगदिगथेईऽऽ ततथेई ऽऽतत थेईऽऽ | ततथेई
0 3 x

ऽऽतत थेईऽऽ ततथेई | ऽऽतत थेईऽऽ त्रामतीधा दिगदिगथेईऽऽ | ततथेई
2 0

ऽऽतत थेईऽऽ ततथेई | ऽऽतत थेईऽऽ ततथेई ऽऽतत | थेई
3 x

७. त्रामतीधा दिगदिगथेई ततथेई तथेईत | थेईऽऽ ततथेई तथेईत थेईऽऽ
x 2

ततथेई तथेईत थेईऽऽ त्रामतीधा | दिगदिगथेईऽऽ ततथेई तथेईत थेईऽऽ
0 3

ततथेई तथेईत थेईऽऽ ततथेई | तथेईत थेईऽऽ त्रामतीधा दिगदिगथेईऽऽ
x 2

ततथेई तथेईत थेईऽऽ ततथेई | तथेईत थेईऽऽ ततथेई तथेईत | थेई
0 3 x

८. तिग्दाति ग्दातत तिग्दाऽदिगदिग थेई | ताऽथेईथेईतत आऽथेईथेईतत
x 2

तिग्दाऽदिगदिग थेईताऽ | थेईताऽ थेईताऽ थेईऽऽ तिग्दाति | ग्दातत
0 3

तिग्दाऽदिगदिग थेईऽऽ ताऽथेईथेईतत | आऽथेईथेईतत तिग्दाऽदिगदिग
x

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

थेईताऽ थेईताऽ | थेईताऽ थेईऽऽ तिग्दाति ग्दातत | तिग्दाऽदिगदिग
2 0
थेईऽऽ ताऽथेईथेईतत आऽथेईथेईतत | तिग्दाऽदिगदिग थेईताऽ थेईताऽ
3
थेईताऽ | थेई
×

९. दिगदिग दिगदिग तिग्दाऽ दिगदिग | थेई ताऽ थेई ताऽ | थेई दिगदिग
× 2 0
तिग्दाऽ दिगदिग | तिग्दाऽ दिगदिग थेई दिगदिग | तिग्दाऽ दिगदिग
3
तिग्दाऽ दिगदिग | थेई दिगदिग तिग्दाऽ दिगदिग | तिग्दाऽ दिगदिग
2 0
थेई दिगदिग | दिगदिग तिग्दाऽ तिग्दाऽ थेई | ताऽ थेई ताऽ थेई
3 ×
दिगदिग तिग्दाऽ दिगदिग तिग्दाऽ | दिगदिग थेई दिगदिग तिग्दाऽ
2 0
दिगदिग तिग्दाऽ दिगदिग थेई | दिगदिग तिग्दाऽ दिगदिग तिग्दाऽ
3 ×
दिगदिग थेई दिगदिग दिगदिग | तिग्दाऽ दिगदिग थेई ताऽ | थेई ताऽ
2 0 3
थेई दिगदिग | तिग्दाऽ दिगदिग तिग्दाऽ दिगदिग | थेई दिगदिग तिग्दाऽ
× 2
दिगदिग | तिग्दाऽ दिगदिग थेई दिगदिग | तिग्दाऽ दिगदिग तिग्दाऽ
0 3
दिगदिग | थेई
×

१०. तिग्दाति ग्दाथेई तिग्दाति ग्दाथेई | ताऽथेईथेईतत आऽथेईथेईतत
× 2
तततत तततत | ताऽथेईथेईतत आऽथेईथेईतत तततत तततत
0
तिग्दाऽदिगदिग थेईऽऽतिग्दाऽ दिगदिगथेईऽऽ तिग्दाऽदिगदिग
3

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

थेईऽऽ तिग्दाऽदिगदिग थेईऽऽतिग्दाऽ दिगदिगथेईऽऽ | तिग्दाऽदिगदिग
×　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　2

थेई तिग्दाऽदिगदिग थेईऽऽतिग्दाऽ | दिगदिगथेईऽऽ तिग्दाऽदिगदिग थेई
　　　　　　　　　　　　　　　　0

तिग्दाति | ग्दाथेई तिग्दाति ग्दाथेई ताऽथेईथेईतत | आऽथेईथेईतत
　　　　3　　　　　　　　　　　　　　　　　　×

ततत्तत ततत्तत ताऽथेईथेईतत | आऽथेईथेईतत ततत्तत ततत्तत
　　　　　　　　　　　　　　　　2

तिग्दाऽदिगदिग | थेईऽऽतिग्दाऽ दिगदिगथेईऽऽ तिग्दाऽदिगदिग थेईऽऽ
　　　　　　　0

तिग्दाऽदिगदिग थेईऽऽतिग्दाऽ दिगदिगथेईऽऽ तिग्दाऽदिगदिग | थेईऽऽ
3　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　×

तिग्दाऽदिगदिग थेईऽऽतिग्दाऽ दिगदिगथेईऽऽ | तिग्दाऽदिगदिग थेईऽऽ
　　　　　　　　　　　　　　　　　　　2

तिग्दाति ग्दाथेई | तिग्दाति ग्दाथेई ताऽथेईथेईतत आऽथेईथेईतत
　　　　　　　　0

ततत्तत ततत्तत ताऽथेईथेईतत आऽथेईथेईतत | ततत्तत ततत्तत
3　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　×

तिग्दाऽदिगदिग थेईऽऽतिग्दाऽ | दिगदिगथेईऽऽ तिग्दाऽदिगदिग थेईऽऽ
　　　　　　　　　　　　　2

तिग्दाऽदिगदिग | थेईऽऽतिग्दाऽ दिगदिगथेईऽऽ तिगदाऽदिगदिग थेईऽऽ
　　　　　　　0

तिग्दाऽदिगदिग थेईऽऽतिग्दाऽ दिगदिगथेईऽऽ तिग्दाऽदिगदिग | थेई
3　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　×

प्रिमलू के टुकड़े

१. दिगदिग तरंऽग ताऽथोऽ तरंऽग | तकथुन थुनतक थुनथुन तिग्दाऽदिगदिग
×　　　　　　　　　　　　2

थेईऽऽ दिगदिग तरंऽग ताऽथोऽ | तरंऽग तकथुन थुनतक थुनथुन
0　　　　　　　　　　　　　3

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

तिगदाऽदिगदिग थेईऽऽ दिगदिग तरंऽग | ताऽथोऽ तरंऽग तकथुन थुनतक
×　　　　2

थुनथुन तिगदाऽदिगदिग थेईतक थुनथुन | तिग्दाऽदिगदिग थेईतक
0　　　　3

थुनथुन तिग्दाऽदिगदिग | थेई
×

२. ततत्त ताऽद्रग दुनदुन झिझकत | थोऽथुङ ऽगतक थुनथुन तिग्दाऽदिगदिग
×　　　　2

थेईऽऽ ततत्त ताऽद्रग थुनथुन | झिझिकत थोऽथुंड़ ऽगतक थुनथुन
0　　　　3

तिग्दाऽदिगदिग थेईऽऽ ततत्त ताऽद्रग | थुनथुन झिझिकत थोऽथुङ ऽगतक
×　　　　2

थुनथुन तिग्दाऽदिगदिग थेईतक थुनथुन | तिग्दाऽदिगदिग थेईतक थुनथुन
0　　　　3

तिग्दाऽदिगदिग | थेई
×

३. ताऽऽऽ थुंऽगाऽ तक्काऽ थुंऽगाऽ | तिग्धेऽ ऽऽताऽ थुंऽगाऽ तक्काऽ | दिगदिग
×　　　　2　　　　0

दिगदिग दिगदिग थेईऽऽ | ततत्त थेईतत ततथेई ततत्त | थेई
3　　　　×

४. थरिकिट नगथरि थुनथुन थुनथरि | दिदिकिट दिदिकिट जगजग नगनग
×　　　　2

थरिकिट थुनथुन ताऽथरी ऽगतक | थरींऽग थुंऽगाऽ किटकिट जगजग
0　　　　3

जगजग नगनग थरिकथ रिकथरी | किटथरि किटऽऽ झिनकिट तकधिलां
×　　　　2

ऽगतक थेईझिन किटतक धिलांऽग | तकथेई झिनकिट तकधिलां ऽगतक
0　　　　3

थेई
×

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

५. ताऽ थुंगा तक कथुं | गात कक दिग तदि | गत तक थुन तक | थुन ऽऽ
× 2 0 3

तक कथुं | गात कक दिगदिग दिगदिग | दिगदिग थेईऽऽ ततत‍त थेईतत
× 2

ततथेई ततत‍त थेई ताऽ | थुंगा तक कथुं गात | कक दिग तदि गत | तक
0 3 × 2

थुन तक थुन | ऽऽ तक कथुं गात | कक दिगदिग दिगदिग दिगदिग
0 3

थेईऽऽ ततत‍त थेईतत ततथेई | ततत‍त थेई ताऽ थुंगा | तक कथुं गात कक
× 2 0

दिग तदि गत तक | थुन तक थुन ऽऽ | तक कथुं गात कक | दिगदिग
3 2 0

दिगदिग दिगदिग थेईऽऽ | ततत‍त थेईतत ततथेई ततत‍त | थेई
3 ×

परनें

१. धिटधिट धागेतिट क्धातिट धागेतिट | क्धातिट क्धातिट क्धातिट
2

धागेतिट | धाऽधाऽ त्रकधेत तगेऽन्न धाऽत्रक | धेततगे ऽन्नधाऽ त्रकधेत
0 3

तगेऽन्न | धा
×

२. धिननक धिननक धुमकिट धाऽऽऽ | क्धातिट धाऽऽऽ ताऽधाऽ तिटकत
× 2

नगिनधा ऽत्तकिट धाऽऽऽ नगिनधा | ऽतकिट धाऽऽऽ नगिनधा ऽतकिट
0 3

धा
×

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

३. धाति टधा तिट कधा | तिट कधा तिट धुमकिट | तकधुम किटतक
× 0 2

गदिगन नगधेत | गदिगन नगधेत धुम किट | धाऽ किट धाऽ किट | कधा
3 · 2

किट कधा किट | धेऽ त्तधे ऽत्त धेत् | धेत् ताऽ तिटकट गदिगन | धा
0 3 ·

४. धिटधिट धागेतिट धिटधिट धागेतिट | धिटधागे तिटधिट धागेतिट
× 2

तागेतिट | धिटधागे तिटधिट धाऽगेऽतिरकिट तूनाकत्ता | धाऽकिट तकधुम
0 3

किटतक धेऽत्ताऽ | किटतक धदिगन धाऽऽऽ धाऽकिट | तकधुम किटतक
× 2

धेऽत्ताऽ किटतक | धदिगन धाऽऽऽ धाऽकिट तकधुम | किटतक धेऽत्ताऽ
0 3

किटतक धदिगन | धा
×

५. धागेतिट धागेतिट तागेतिट तागेतिट | कध.तिट धागेतिट गदिगन
× 2

नागेतिट | धेत्धेत् त्रकधेत् तगेऽन्न धाऽधाऽ | तगेऽन्न धाऽधाऽ धागेतिट
0 3

तागेतिट | घेऽतिरकिटतक तागेतिट धाऽकत धाऽकत | धाऽऽऽ ऽऽऽऽ
× 2

घेऽतिरकिटतक तागेतिट | धाऽकत धाऽकत धाऽऽऽ ऽऽऽऽ | घेऽतिरकिटतक
0 3

तागेतिट धाऽकत धाऽकत | धा
×

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

चक्करदार परनें

१. गदिगन नागेतिट तागेतिर किटतक | धकिटधा ऽनधाऽ गदिगन धाऽगदि
×   2

गनधाऽ गदिगन धाऽऽऽ गदिगन | नागेतिट तागेतिर किटतक धकिटधा
0   3

ऽनधाऽ गदिगन धाऽगदि गनधाऽ | गदिगन धाऽऽऽ गदिगन नागेतिट
×   2

तागेतिर किटतक धकिटधा ऽनधाऽ | गदिगन धाऽगदि गनधाऽ गदिगन
0   3

धा
×

२. धाऽन्नधि किटधिट ताऽन्नति किटतिट | धेत्धे तधेत् तड़ऽन्न धाऽकत
×   2

धाऽकत धाऽकत धाऽऽऽ धाऽन्नधि | किटधिट ताऽन्नति किटतिट धेत्धे
0   3

त्धेत् तड़ऽन्न धाऽकत धाऽकत | धाऽकत धाऽऽऽ धाऽन्नधि किटधिट
×   2

ताऽन्नति किटतिट धेत्धे त्धेत् | तड़ऽन्न धाऽकत धाऽकत धाऽकत | धा
0   3   ×

३ धागेतिट तागेतिट क्धाकिट घेघेतिट | धगिनध किटतक धिऽऽन ड़ाऽऽन्न
×   2

धेत्धेत् त्रकधेत् तगेऽन्न धाऽतगे | ऽन्नधाऽ तगेऽन्न धाऽऽऽ त्रकधेत् | तगेऽन्न
0   3

धाऽतगे ऽन्नधाऽ तगेऽन्न | धाऽऽऽ त्रकधेत् तगेऽन्न धाऽतगे | ऽन्नधाऽ
2   0

तगेऽन्न धाऽऽऽ धागेतिट | तागेतिट क्धाकिट घेघेतिट धगिनध | किटतक
3   ×

घिऽऽन्न ड़ाऽऽन्न धेत्धेत् | त्रकधेत् तगेऽन्न धाऽतगे ऽन्नधाऽ | तगेऽन्न
2   0

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

धाऽऽऽ त्वकधेत् तगेऽन्न । धाऽतगे ऽन्नधाऽ तगेऽन्न धाऽऽऽ । त्वकधेत् तगेऽन्न
3 ×

धाऽतगे ऽन्नधाऽ । तगेऽन्न धाऽऽऽ धागेतिट तागेतिट । क्धाकिट घेघेतिट
2 0

धगिनध किटतक । धिऽऽन्न ड़ाऽऽन्न धेत्धेत् त्वकधेत् । तगेऽन्न धाऽतगे
3 ×

ऽन्नधाऽ तगेऽन्न । धाऽऽऽ त्वकधेत् तगेऽन्न धाऽतगे । ऽन्नधाऽ तगेऽन्न धाऽऽऽ
2 0

त्वकधेत् । तगेऽन्न धाऽतगे ऽन्नधाऽ तगेऽन्न । धा
3 ×

४. धागेतिट तागेतिट क्धातिट धागेतिट । धागेदिग नागेतिट कततिरकिटतक
× 2

तागेतिट । कतिटता ऽनधेत ताऽनधे ऽत्ताऽऽ । तड़ऽन्न धेऽत्ताऽ किटधाऽ
0 3

नधाऽन । धाऽऽऽ तड़ऽन्न धेऽत्ताऽ किटधाऽ । नधाऽन धाऽऽऽ तड़ऽन्न धेऽत्ताऽ
2

किटधाऽ नधाऽन धाऽऽऽ धागेतिट । तागेतिट क्धातिट धागेतिट धागेदिग
0 3

नागेतिट कततिरकिटतक तागेतिट कतिटता । ऽनधेत ताऽनधे ऽत्ताऽऽ
× 2

तड़ऽन्न । धेऽत्ताऽ किटधाऽ नधाऽन धाऽऽऽ । तड़ऽन्न धेऽत्ताऽ किटधाऽ
0 3

नधाऽन । धाऽऽऽ तड़ऽन्न धेऽत्ताऽ किटधाऽ । नधाऽन धाऽऽऽ धागेतिट
× 2

तागेतिट । क्धातिट धागेतिट धागेदिग नागेतिट । कततिरकिटतक
0 3

तागेतिट कतिटता ऽनधेत् । ताऽन्नधे ऽत्ताऽऽ तड़ऽन्न धेऽत्ताऽ । किटधाऽ
× 2

नधाऽन धाऽऽऽ तड़ऽन्न । धेऽत्ताऽ किटधाऽ नधाऽन धाऽऽऽ । तड़ऽन्न धेऽत्ताऽ
0 3

किटधाऽ नधाऽन । धा
×

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

५. धेत्धेत् त्रकधेत् धिटधिट धागेधिट | क्रधातिट धागेतिट क्रधातिट
×　　　　　　　　　　　　2

क्रधातिट | क्रधातिट धागेतिट धिताकत धिताकत | धेत्तगे ऽन्नधेत्
　　　2　　　　　　　　　　　　　　　3

तगेऽन्न धेत्धेत् | धाऽत्रक धेत्तगे ऽन्नधेत तगेऽन्न | धेत्धेत् धाऽत्रक
　　　　　×　　　　　　　　　　　2

धेत्तगे ऽन्नधेत् | तगेऽन्न धेत्धेत् धाऽऽऽ धेत्धेत् | त्रकधेत् धिटधिट
　　　　0　　　　　　　　　　3

धागेतिट क्रधातिट | धागेतिट क्रधातिट क्रधातिट क्रधातिट | धागेतिट
　　　　　×　　　　　　　　　　　2

धिताकत धिताकत धेत्तगे | ऽन्नधेत् तगेऽन्न धेत्धेत् धाऽत्रक | धेत्तगे
　　　　　　0　　　　　　　　　　3

ऽन्नधेत तगेऽन्न धेतधेत् | धाऽत्रक धेत्तगे ऽन्नधेत तगेऽन्न | धेत्धेत् धाऽऽऽ
　　　　　　×　　　　　　　　2

धेत्धेत् त्रकधेत् | धिटधिट धागेतिट क्रधातिट धागेतिट | क्रधातिट
　　　　0　　　　　　　　　　　　3

क्रधातिट क्रधातिट धागेतिट | धिताकत धिताकत धेत्तगे ऽन्नधेत्
　　　　　　　　×

तगेऽन्न धेत्धेत धाऽत्रक धेत्तगे | ऽन्नधेत् तगेऽन्न धेत्धेत् धाऽत्रक
2　　　　　　　　　　0

धेत्तगे ऽन्नधेत् तगेऽन्न धेत्धेत् | धा
3　　　　　　　　　×

कवितांगी बोल

१. गंऽ गँऽ गण पति | गज मुख मंऽ गल | गिट गिण गिट गिण | गिट गिण
×　　　　2　　　　0　　　　3

थुन थुन | तत तत थेई ऽऽ | जय जग वन् दन | वऽ क्रतुं ऽड दाऽ | नीऽ
　　×　　　　2　　　　0　　　　3

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

दाऽ ताऽ ऽऽ | विघ नह रण सुख | कर नधा गेन धागे | धिमि किट
×   2   0

धिमि किट | थुड़ं ऽग थुड़ं ऽग | गदि गन थेई थुड़ं | ऽग थुड़ं ऽग गदि
3   ×   2

गन थेई थुड़ं ऽग | थुड़ं ऽग गदि गन | थेई
0   3   ×

२. गणपति सुरमुनि वंऽदेऽ बुऽद्धिवि | नाऽयक गजमुख मंऽगल चतुर्भुज
·   2

विघनह रनशुभ करनस हाऽयक | दिगतक थुनतक तिग्दाऽदिगदिग
0   3

थेईऽऽतिग्दाऽ | दिगदिगथेईऽऽ तिग्दाऽदिगदिग थेईऽऽ दिगतक | थुनतक
×   2

तिग्दाऽदिगदिग थेईऽऽतिग्दाऽ दिगदिगथेईऽऽ | तिग्दाऽदिगदिग थेईऽऽ
0

दिगतक थुनतक | तिग्दाऽदिगदिग थेईऽऽतिग्दाऽ दिगदिगथेईऽऽ
3

तिग्दाऽदिगदिग | थेई
×

३. जटा ऽजू ऽट मधि | गंऽ गख लक् कत | शीऽ षचं ऽद्र लिल् | लाऽ टभ
×   2   0   3

लक् कत | मुंऽ डमा ऽल गले | शेऽ षध रणि धर | पाऽ रव तीऽ पति
×   2   0

शिव हर हर हर | पाऽ रव ती पति | शिव हर हर हर | पाऽ रव तीऽ
3   ×   2   0

पति | शिव हर हर हर | ॐ
3   ×

४. पंऽ चव दन त्रिय | लोऽ चन भऽ स्मअं | ऽग गल भुजं ऽग | गिरि जाऽ
×   2   0   3

संग हर | आऽ भूऽ षण बना | ऽय दिगदिग थौंग ऽऽ | शिव हर हर शिव
×   2   0

हर हर शिव हर | हर
3   ×

 CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

५. चँऽ द्रच पल कर | आऽ रति शिव कीऽ | झिझि कत हुल हुल | गंऽ गाऽ
X 2 0 3

छल कत | नाऽ चत शंऽ कर | धड़ ऽन्न किटकिट धाऽ | किटकिट थुंथुं
X 2 0

धाऽ किटकिट | थुंथुं धाऽ किटकिट थुंथुं | धा
3 X

६. केकी केकी कूऽ कक | दंऽ बत रेऽ ऽऽ | दिन नाथ धत् त्वाऽ | कांऽ ऽत
X 2 0 3

गिर वर | तरु णअ रुण प्रिय | राऽ धाऽ कंऽ ताऽ | कृधा ऽन धाऽ कृधा
X 2 0

ऽन धाऽ कृधा ऽन | धा
3 X

७. बज तता ऽल मिर | दंऽ गमु रलि धुन | तक धिलां ऽग धुम | किट तक
X 2 0 3

गदि गन | छन नन सुढं ऽग | नृऽ त्यक रत कृष् | णाऽ कृष् णाऽ कृष्
X 2 0

णाऽ ऽऽ नृऽ त्यक | रत कृष् णाऽ कृष् | णाऽ कृष् णाऽ ऽऽ | नृऽ त्यक रत
3 X 2 0

कृष् | णाऽ कृष् णाऽ कृष् | णा
3 X

८. लच कत कम रम | दन मद छल कत | नव लन यन नव | लाऽ रस बर
X 2 0 3

सत | गज गम नीऽ मोऽ | हनि बलि हाऽ ऽऽ | रीऽ बलि हाऽ ऽऽ | रीऽ
X 2 0 3

बलि हाऽ ऽऽ | री
X

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

९. उझ कत झिझि कत | झुक तउ चल हल | चंऽ द्रच पल चप | लाऽ सम
X 2 0 3

अच पल | लच किल चकि कटि | मट किम टकि मुख | मंऽ दह सत
X 2 0

मन | मोऽ हन मन माऽ | धोऽ मन मोऽ हन | मन माऽ धोऽ मन | मोऽ
3 X 2 0

हन मन माऽ | धोऽ माऽ धोऽ माऽ | धो
3 X

१०. छुम छुम छन नन | छुम छुम छन नन | निर तत नट वर | गोऽ पग्वा
X 2 0 3

ऽल संग | लेऽ लेऽ हाऽ थक | नक पिच काऽ रीऽ | भाऽ गत इत उत
X **2** **0**

राऽ धाऽ प्याऽ रीऽ | धरि नहिं पाऽ वत | कृष् णमु राऽ रीऽ | ताऽ थेई
3 X 2 0

तत थेई | आऽ थेई तत थेई | त्राम तत थेई तत | थेई ऽऽ त्राम तत
3 X 2

थेई तत थेई ऽऽ | त्राम तत थेई तत | थेई
0 3 X

११. छुम छुम छन नन | छुम छुम छन नन | छुम छन नन छुम | नाऽ चैंऽ
X 2 0 3

कृष् णाऽ | गोऽ पिग्वा ऽल संग | दैंऽ दैंऽ ताऽ लीऽ | नचैं ऽत थेई थेई
X **2** **0**

थेई थेई थेई थेई | तत तत तिग्दा तत | थेई ऽऽ नचैं ऽत | थेई थेई थेई
3 X 2 0

थेई | थेई थेई तत तत | तिग्दा तत थेई ऽऽ | नचैं ऽत थेई थेई | थेई थेई
3 X 2 0

थेई थेई | तत तत तिग्दा तत | थेई
3 X

 CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

झपताल का नृत्यांकन

ततकार

प्रथम प्रकार

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
ता	ऽ	थेई	थेई	तत	आ	ऽ	थेई	थेई	तत
दा		बा	दा	बा	वा		दा	वा	दा
x		2			0		3		

द्वितीय प्रकार

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
ता	थेई	ता	थेई	तत	आ	थेई	ता	थेई	तत
दा	बा	दा	बा	दा	वा	दा	बा	दा	बा
x		2			0		3		

तृतीय प्रकार

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
थेई	तत	थेई	थेई	तत	एई	तत	थेई	थेई	तत
दा	बा	दा	दा	बा	बा	दा	बा	वा	दा
x		2			0		3		

ततकार के प्रकार (पल्टे)

१. तततत ताऽथेईथेईतत | तततत ताऽथेईथेईतत आऽथेईथेईतत | तततत
X 2 0

ताऽथेईथेईतत | तततत ताऽथेइथेईतत आऽथेईथेईतत
3

२. तततत ताऽथेईथेईतत | तत-त्ताऽथेई थेईतत-तत ताऽथेईथेईतत | तततत
X 2 0

ताऽथेईथेईतत | तत-ताऽथेई थेईतत-तत ताऽथेईथेईतत
3

३. तत-ताऽथेई थेईतत-तत | ताऽथेईथेईतत तततत ताऽथेईथेईतत | तत-ताथेई
X 2 0

थेईतत-तत | ताऽथेईथेईतत तततत ताऽथेईथेईतत
3

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

तिहाइयां

१. तत तत | थेई ऽऽ तत | तत थेई | ऽऽ तत तत | थेई
X 2 0 3 X

२. तिग्दा तत | थेई ऽऽ तिग्दा | तत थेई | ऽऽ तिग्दा तत | थेई
X 2 0 3 X

३. ताऽऽऽदिगदिग थेईऽऽदिगदिग | थेईऽऽदिगदिग थेईऽऽताऽऽऽ दिगदिगथेईऽऽ
X 2
दिगदिगथेईऽऽ दिगदिगथेईऽऽ | ताऽऽऽदिगदिग थेईऽऽदिगदिग थेईऽऽदिगदिग
0 3
थेई
X

४. दिगदिगदिगदिग तिग्दाऽदिगदिग | थेईऽऽताऽऽऽ थेईऽऽदिगदिग
X 2
दिगदिगतिग्दाऽ | दिगदिगथेईऽऽ ताऽऽऽथेईऽऽ | दिगदिगदिगदिग
0 3
तिग्दाऽदिगदिग थेईऽऽताऽऽऽ | थेई
X

५. ततत तिग्दातत | तिग्दाऽदिगदिग थेईतत ततितिग्दा | ततितिग्दा
X 2 0
दिगदिगथेईऽऽ | ततत तिग्दातत तिग्दाऽदिगदिग | थेई
3 X

सलामी व प्रणाम के टुकड़े

१. तत तत | ताऽथेई थेईतत आऽथेई | थेईतत तत | तत थेई याथे | ईया
X 2 0 3 X
त्राम | ततत ताऽथेईथेईतत आऽथेईथेईतत | ततत थेई | ततत थेई
2 0 3
ततत | थेई
X

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

२. तत तत | ताऽथेई ततआऽ थेईतत | तत तत | थेई याथे ईया | त्राम
X 2 0 3 X
ततततत | ताऽथेईथेईतत आऽथेईथेईतत थेई | ताऽथेईथेईतत आऽथेईथेईतत
2 0
थेई ताऽथेईथेईतत आऽथेईथेईतत | थेई
3 X

३. तत तत | ताऽथेई थेईतत आऽथेई | थेईतत तत | तत थेई याथे | ईया
X 2 0 3 X
त्राम | ततततत ताऽथेईथेईतत आऽथेईथेईतत | ततततत प्रणाऽम | थेईप्रणा
2 0 3
ऽमथेई प्रणाऽम | थेई
X

४. ताऽथेई थेईतत | आऽथेई थेईतत त्राम | त्राम त्राम | थेई ततथेई प्रणाऽम
X 2 0 3
थेई त्राम | थेई ततथेई प्रणाऽम | थेई त्राम | थेई ततथेई प्रणाम | थेई
X 2 0 3 X

आमद के टुकड़े

१. ता थेई | तत थेई आ | थेई तत | थेई थेई तथे | ईत थेई | थेई थेई तत
X 2 0 3 X 2
तत ता | ऽ ऽ तत | थेई तथे | ईत थेई थेई | थेई तत | तत ता ऽ | ऽ
0 3 X 2 0 3 X
तत | थेई तथे ईत | थेई थेई | थेई तत तत | ता
2 0 3 X

२. ता थेई | तत थेई तत | थेई आ | थेई तत थेई | तत थेई | थेई तथे ईत
X 2 0 3 X 2
थेई थेई | थेई तत तत | ता
0 3 X

३. ताऽ थेई | तत तत थेई | आऽ थेई | तत तत थेई | थेई तथे | ईत थेई थेई
X 2 0 3 X 2
थेई तथे | ईत थेई थेई | तत तत | थेई ऽऽ तत | तत थेई | ऽऽ ता तत | थेई
0 3 X 2 0 3 X

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

४. ताऽ थेई | तत आऽ थेई | तत ताऽ | थेई तत आऽ | थेई तत | थेई ऽऽ थेई
X 2 0 3 X 2
ऽऽ थेई | ऽऽ तत तत | ता
0 3 X

५. ता थेई | तत ऽऽ आऽ | थेई तत | ऽऽ थेई ऽऽ | थेई ऽऽ | तत तत थेई | तत
X 2 0 3 X 2 0
तत | थेई तत तत | थेई
3 X

परन जुड़ी आमद

१. धात कथुं | गाऽ धागे दींग | ताऽ धाधिं | ताऽ धित्ता किटधाऽ | तक्काऽ
X 2 0 3 X
थुँगा | तटिकत काऽधाऽ तिटकत | गदिगन ताऽथेई | ततथेई आऽथेई
2 0 3
ततथेई | थेईतथे ईतथेई | थेईथेई ततसत ताऽतत | थेईथेई ततसत | ताऽतत
X 2 0 3
थेईथेई ततसत | ता
X

२. धाति टधा | तिट धाधा तिट | क्धा तिट | क्धा तिट धागे | दिग नन
X 2 0 3 X
गिन धेत धेत | तगे ऽन्न | धाऽ तिटकत गदिगन | ताऽथेई ततथेई
2 0 3 X
आऽथेई ततथेई थेईतथे | ईतथेई थेईथेई | ततसत ताऽऽऽ ऽऽत्राम | थेईतथे
2 0 3 X
ईतथेई | ताऽऽऽ ऽऽत्राम थेईतथे | ईतथेई ताऽऽऽ | ऽऽत्राम थेईतथे ईतथेई | ता
2 0 3 X

तोड़े-टुकड़े

१. ततसत थेई | तिग्दाऽदिगदिग थेई ततसत | थेई तिग्दाऽदिगदिग | थेई
X 2 0 3
ताऽथेई ततथेई | आऽथेई ततथेई | थेईतथे ईतथेई थेईथेई | तिग्दाऽदिगदिग
X 2 0
थेई | तिग्दाऽदिगदिग थेई तिग्दाऽदिगदिग | थेई
8 X

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

२. तत तत | ताऽथेई थेईतत आऽथेई | थेईतत तत | तत थेई याथे | ईया त्राम
X 2 0 3 X
तततत ताऽथेईथेईतत आऽथेईथेईतत | ततत्राम थेई | ततत्राम थेई ततत्राम | थेई
2 0 3 X

३. तत तत | ताऽथेई थेईतत आऽथेई | थेईतत तिग्दाऽ | दिगदिग थेई त्राम
X 2 0 3
थेई तिग्दाऽ | दिगदिग थेई त्राम | थेई तिग्दाऽ | दिगदिग थेई त्राम | थेई
X 2 0 3 X

४. तिग्दाऽ ऽऽतिग् | दाऽऽऽ तत तिग्दाऽ | ऽऽतिग् दाऽऽऽ | तत ताऽथेई थेईतत
X 2 0 3
आऽथेई थेईतत | तिग्दाऽ ऽऽतिग् दाऽऽऽ | तत थेई | तत तत तिग्दाऽ
X 2 0 3
ऽऽतिग् दाऽऽऽ | तत थेई तत | तत तिग्दाऽ | ऽऽतिग् दाऽऽऽ तत | थेई
X 2 0 3 X

५. तत तत | तिग्दा तत तिग्दा | दिगदिग थेई | ऽऽ तत तत | तिग्दा तत
X 2 0 3 X
तिग्दाऽ दिगदिग थेई | तिग्दाऽ दिग्दिग | थेई तिग्दाऽ दिगदिग | थेई
2 0 3 X

६. तत तत | तिग्दा तत तिग्दा | दिगदिग थेई | ऽऽ तत तत | तिग्दा तत
X 2 0 3 X
तिग्दा दिगदिग थेई त्राम थेई | त्राम थेई त्राम | थेई ऽऽ | तिग्दा
2 0 3 X 2
दिगदिग थेई | त्राम थेई | त्राम थेई त्राम | थेई ऽऽ | तिग्दा दिगदिग थेई
0 3 X 2
त्राम थेई | त्राम थेई त्राम | थेई
0 3 X

७. तत तत | तिग्दाऽ दिगदिग तिग्दाऽ | दिगदिग थेई | थेई थेई त्राम | थेई
X 2 0 3 X
तत | थेई त्राम थेई | तत थेई | त्राम थेई तत | थेई
2 0 3 X

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

८. तत तत | तिग्दाऽ दिगदिग तिग्दाऽ | दिगदिग तत | तत थेई ऽऽ | तत
X 2 0 3 X
तत | तिग्दाऽ दिगदिग तिग्दाऽ | दिगदिग तत | तत थेई ऽऽ | तत तत
2 0 3 X
थेई ऽऽ तत | तत तिग्दाऽ | दिगदिग तिग्दाऽ दिगदिग | तत तत | थेई
2 0 3 X 2
ऽऽ तत | तत थेई | ऽऽ तत तत | थेई
0 3 X

९. तिग्दाऽति ग्दाऽतत | तिग्दाऽति ग्दाऽतत ताऽथेईथेईतत | आऽथेईथेईतत
X 2 0
तिग्दाऽति | ग्दाऽतत थेईऽऽ तततत | ताऽथेईथेईतत आऽथेईथेईतत
3 X
तिग्दाति ग्दाऽतत थेईऽऽ | तततत ताऽथेईथेईतत | आऽथेईथेईतत
2 0 3
तिग्दाऽति ग्दाऽतत। थेई
X

१०. तिग्दाऽति ग्दाऽथेई | तिग्दाऽति ग्दाऽथेई ताऽथेईथेईतत | आऽथेईथेईतत
X 2 0
तततत | तततत तिग्दाऽदिगदिग थेईऽऽतिग्दाऽ | दिगदिगथेईऽऽ
3 X
तिग्दाऽदिगदिग | थेईऽऽ ताऽथेईथेईतत आऽथेईथेईतत | तततत तततत
2 0
तिगदाऽदिगदिग थेईऽऽतिग्दाऽ दिगदिगथेईऽऽ | तिगदाऽदिगदिग थेईऽऽ
3 X
ताऽथेईथेईतत आऽथेईथेईतत तततत | तततत तिगदाऽदिगदिग
2 0
थेईऽऽतिग्दा दिगदिगथेईऽऽ तिग्दाऽदिगदिग | थेई
3 X

चक्करदार टुकड़े

१. ताऽ थेई | दिगदिग थेई आऽ | थेई दिगदिग | थेई त्राम दिगदिग | थेई
X 2 0 3 X
त्राम | दिगदिग थेई त्राम | दिगदिग थेई | ताऽ थेई दिगदिग | थेई आऽ
2 0 3 X

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

थेई दिगदिग थेई | त्राम दिगदिग | थेई त्राम दिगदिग | थेई त्राम
2 0 3 X

दिगदिग थेई ताऽ | थेई दिगदिग | थेई आऽ थेई | दिगदिग थेई | त्राम
2 0 3 X 2

दिगदिग थेई | त्राम दिगदिग | थेई त्राम दिगदिग | थेई
0 3 X

२. ताऽथेई थेईथेई | ततएई थेईथेई थेईतत | ताऽदिगदिगताऽ दिगदिगदिगदिग
X 2 0

थौंऽदिगदिगथौंऽ दिगदिगदिगदिग ततततथेईतत | ततथेईतततत
3 X

थेईऽऽतततत | थेईततततथेई ततततथेईऽऽ ततततथेईतत | ततथेईतततत
2 0

थेईऽऽ | ताऽथेई थेईथेई ततएई | थेईथेई थेईतत | ताऽदिगदिगताऽ
3 X 2

दिगदिगदिगदिग थौंऽदिगदिगथौंऽ | दिगदिगदिगदिग ततततथेईतत
0

ततथेईतततत थेईऽऽतततत थेईततततथेई | ततततथेईऽऽ ततततथेईतत
3 X

ततथेईतततत थेईऽऽ ताऽथेई | थेईथेई ततएई | थेईथेई थेईतत
2 0 3

ताऽदिगदिगताऽ | दिगदिगदिगदिग थौंऽदिगदिगथौंऽ | दिगदिगदिगदिग
X 2

ततततथेईतत ततथेईतततत | थेईऽऽतततत थेईततततथेई | ततततथेईऽऽ
0 3

ततततथेईतत ततथेईतततत | थेई
X

३. तततत थेईऽऽ | तिग्दाऽदिगदिग थेईऽऽ तततत | थेईऽऽ तिग्दाऽदिगदिग
X 2 0

थेईऽऽ ताऽथेई ततथेई | आऽथेई ततथेई | थेईतथे ईतथेई थेईथेई
3 X 2

तिग्दाऽदिगदिग थेईऽऽ | थेईतथे ईतथेई थेईथेई | तिग्दाऽदिगदिग थेईऽऽ
0 3 X

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

थेईतथे ईतथेई थेईथेई | तिग्दाऽदिगदिग थेईऽऽ | तततत थेईऽऽ
2 0 3

तिग्दाऽदिगदिग | थेईऽऽ तततत | थेईऽऽ तिग्दाऽदिगदिग थेईऽऽ | ताऽथेई
X 2 0

ततथेई | आऽथेई ततथेई थेईतथे | ईतथेई थेईथेई | तिग्दाऽदिगदिग थेईऽऽ
3 X 2

थेईतथे | ईतथेई थेईथेई | तिग्दाऽदिगदिग थेईऽऽ थेईतथे | ईतथेई थेईथेई
0 3 X

तिग्दाऽदिगदिग थेईऽऽ तततत | थेईऽऽ तिग्दाऽदिगदिग | थेईऽऽ तततत
2 0 3

थेईऽऽ | तिगदाऽदिगदिग थेईऽऽ | ताऽथेई ततथेई आऽथेई | ततथेई थेईतथे
X 2 0

ईतथेई थेईथेई तिग्दाऽदिगदिग | थेईऽऽ थेईतथे | ईतथेई थेईथेई
3 X 2

तिग्दाऽदिगदिग | थेईऽऽ थेईतथे | ईतथेई थेईथेई तिग्दाऽदिगदिग | थेई
0 3 X

४. ताऽऽऽ थुंऽगाऽ | तक्काऽ थुंऽगाऽ तिगधेऽ | ऽऽत्ताऽ थुंऽगाऽ | तक्काऽ दिगदिग
X 2 0 3

दिगदिग | दिगदिग थेईऽऽ | तततत थेईतत ततथेई | तततत थेईऽऽ | ताऽऽऽ
X 2 0 3

थुंऽगा तक्काऽ | थुंऽगाऽ तिगधेऽ | ऽऽत्ताऽ थुंऽगाऽ तक्काऽ | दिगदिग दिगदिग
X 2 0

दिगदिग थेईऽऽ तततत | थेईतत ततथेई | तततत थेईऽऽ ताऽऽऽ | थुंऽगाऽ
3 X 2 0

तक्काऽ | थुंऽगाऽ तिगधेऽ ऽऽत्ताऽ | थुंऽगाऽ तक्काऽ | दिगदिग दिगदिग
3 X 2

दिगदिग | थेईऽऽ तततत | थेईतत ततथेई तततत | थेई
0 3 X

५. दृग झंगी | रदृ गझं गीर | झंग झंग | तक थिर कझं | गन झंग | तक कुकु
X 2 0 3 X 2

तिग्दा | दिगदिग थेई | तक कुकु तिग्दा | दिगदिग थेई | तक कुकु तिग्दा
0 3 X 2

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

दिगदिग थेई | दृग झंगी रदृ | गझं गीर | झंग झंग तक | थिर कझं
0 3 X 2 0

गन झंग तक | कुकु तिग्दा | दिगदिग थेई तक | कुकु तिग्दा | दिगदिग
3 X 2 0 3

थेई तक | कुकु तिग्दा | दिगदिग थेई दृग | झंगी रदृ | गझं गीर झंग | झंग
X 2 0 3 X

तक | थिर कझं गन | झंग तक | कुकु तिग्दा दिगदिग | थेई तक | कुकु
2 0 3 X 2

तिग्दा दिगदिग | थेई तक | कुकु तिग्दा दिगदिग | थेई
0 3 X

परनें

१. गदिगन नागेतिट | तागेतिर किटतक धकिटधा | ऽनधाऽ गदिगन
X 2 0

धाऽगदि गनधाऽ गदिगन | धा
3 X

२. धागेतिट तागेतिट | धागेदींग नागेतिट क्धातिट | क्धातिट धागेतिट
X 2 0

धागेतिट तकाऽत किटतक | कतघेघे तिटकत | धदिगन धाऽतक घेघेतिट
3 X 2

कतधदि गनधाऽ | कतघेघे तिटकत धदिगन | धा
0 3 X

३. धेत्धेत् त्रकधेत् | धिटधिट धागेतिट क्धातिट | धागेतिट क्धातिट
X 2 0

क्धातिट क्धातिट धागेतिट | धाऽधाऽ त्रकधाऽ | तगऽन्न धाऽतग ऽन्नधाऽ
3 X 2

तगऽन्न धाऽऽऽ | धाऽधाऽ त्रकधाऽ तगऽन्न | धाऽतग ऽन्नधाऽ | तगऽन्न
0 3 X 2

धाऽऽऽ धाऽधाऽ | त्रकधाऽ तगऽन्न | धाऽतग ऽनधाऽ तगऽन्न | धा
0 3 X

४. धाऽकिट तकिटत | काऽकिट धुमकिट तकिटत | काऽकिट तकिकट | तकिटत
X 2 0 3

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

काऽकिट तकिटत | काऽकिट धिकिटत | काऽकिट धुमकिट तकधुम
X 2

किटतक धदिगन | धाऽकत धाऽऽऽ धुमकिट | तकधुम किटतक | धदिगन
0 3 X 2

काऽकत धाऽऽऽ | धुमकिट तकधुम | किटतक धदिगन धाऽकत | धा
0 3 X

५. तअऽत्त क्रिटकिट | तऽअऽ किटकिट धिधिकिट | धुमकिट तकधुम | किटतक
X 2 0 3

धेऽत्ताऽ धिलांऽग | कतकधा ऽकधाऽ | तकाऽधा ऽकधाऽ किटतका | ऽधाऽक
X 2 0

धाऽऽऽ | कतकधा ऽकधाऽ तकाऽधा | ऽकधाऽ किटतका | ऽधाऽक धाऽऽऽ
3 X 2

कतकधा | ऽकधाऽ तकाऽधा | ऽकधाऽ किटतका ऽधाऽक | धा
0 3 X

चक्करदार परनें

१. धाऽकिट तकधुम | किटतक धाऽऽऽ कड़ाऽन | धाऽऽऽ कड़ाऽन | किटतक
X 2 0 3

धाऽकिट तकधुम | किटतक धदिगन | धाऽऽऽ धदिगन धाऽऽऽ | धदिगन
X 2 0

धाऽऽऽ | धाऽकिट तकधुम किटतक | धाऽऽऽ कड़ाऽन | धाऽऽऽ कड़ाऽन
3 X 2

किटतक | धाऽकिट तकधुम | किटतक धदिगन धाऽऽऽ | धदिगन धाऽऽऽ
0 3 X

धदिगन धाऽऽऽ धाऽकिट | तकधुम किटतक | धाऽऽऽ कड़ाऽन धाऽऽऽ
2 0 3

कड़ाऽन किटतक | धाऽकिट तकधुम किटतक | धदिगन धाऽऽऽ | धदिगन
X 2 0 3

धाऽऽऽ धदिगन | धा
X

२. धागेतिट तागेतिट | क्रधातिट धागेतिट धागेदिंग | नागेतिट कततिरकिटतक
X 2 0

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

तागेतिट कतिटता ऽनधेऽ | तताऽन धेऽत्ताऽ | तड़ऽन्न धेऽत्ताऽ किटधाऽ
3 X 2

नधाऽन धाऽऽऽ | धागेतिट तागेतिट क्धातिट | धागेतिट धागेदिंग | नागेतिट
0 3 X 2

कततिरकिटतक तागेतिट | कतिटता ऽनधेऽ | तताऽन धेऽताऽ तड़ऽन्न
0 3

धेऽत्ताऽ किटधाऽ | नधाऽन धाऽऽऽ धागेतिट | तागेतिट क्धातिट | धागेतिट
X 2 0 3

धागेदिंग नागेतिट | कततिरकटतक तागेतिट | कतिटता ऽनधेऽ तताऽन
X 2

धेऽत्ताऽ तड़ऽन | धेऽत्ताऽ किटधाऽ नधाऽन | धा
0 3 X

३. धिननक धिननक | धुमकिट धाऽऽऽ क्धातिट | धाऽऽऽ ताऽधाऽ | किटतक
X 2 0 3

नगिनधा ऽतगिन | धाऽऽऽ नगिनधा | ऽतगिन धाऽऽऽ नगिनधा | ऽतगिन
X 2 0

धाऽऽऽ | धिननक धिननक धुमकिट | धाऽऽऽ क्धातिट | धाऽऽऽ ताऽधाऽ
3 X 2

किटतक | नगिनधा ऽतगिन | धाऽऽऽ नगिनधा ऽतगिन | धाऽऽऽ नगिनधा
0 3 X

ऽतगिन धाऽऽऽ धिननक | धिननक धुमकिट | धाऽऽऽ क्धातिट धाऽऽऽ
2 0 3

ताऽधाऽ किटतक | नगिनधा ऽतगिन धाऽऽऽ | नगिनधा ऽतगिन | धाऽऽऽ
X 2 0 3

नगिनधा ऽतगिन | धा
X

कवित्त

१. मुरलीकी धुनसुन | आऽईऽ राऽधेऽ जमुनाऽ | तटपैऽ बंऽसीऽ | बटपैऽ रचैंऽरा
X 2 0 3

ऽसजँह | कृष्णमु राऽरीऽ | दिगदिग दिगदिग तथेईत | थेईथेई
X थौंऽऽग थौंऽऽग 0
2

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

तिग्दाऽदिगदिग | थेईऽऽतिग्दाऽ दिगदिगथेईऽऽ तिग्दाऽदिगदिग | थेई
3 X

२. तकतक ताऽत्रक | भरपिच काऽरीऽ तथेईत | थेईथेईं कृष्णमु | राऽरीऽ
X 2 0 3

गोऽपग्वा ऽलसंग | खेऽलैंऽ होऽरीऽ | बरजैंऽ राऽधाऽ दिगदिगताऽऽऽ
X 2

दिगदिगताऽऽऽ अविरगु | लाऽललै दौऽड़ीऽ सखियाँऽ | बाऽजैऽ घुँघरूऽ
0 3 X

छुमछुम छननन छुमछुम | छननन कृधकिट | धाऽकृध किटधाऽ
2 0 3

कृधकिट | धा
X

३. नटवर राऽधाऽ | निरतक रतपग घँघरूबाँ | ऽधछुम छननन | ननन
X 2 0

हाऽवभा ऽवलय | ताऽलदि खाऽवत | नाऽराऽ यणकेऽ मनहूँऽ | भाऽवत
X 2 0

कृष्णक | रतकिट थेईकिट थेईकिट | थेईऽऽ कृष्णक | रतकिट थेईकिट
3 X 2

थेईकिट | थेईऽऽ कृष्णक | रतकिट थेईकिट थेईकिट | थेई
0 3 X

नोट—उपर्युक्त समस्त बोल-टुकड़े शूलताल में भी ज्यों के त्यों प्रयुक्त होंगे केवल ताली-खाली का अन्तर रहेगा।

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

एकताल व चौताल का नृत्यांकन

ततकार

प्रथम प्रकार

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
ता	थेई	ऽ	थेई	ऽ	तत	आ	थेई	ऽ	थेई	ऽ	तत
दा	बा	–	दा		बा	बा	दा		बा		दा
X		0		2		0		3		4	

द्वितीय प्रकार

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
ता	ऽ	थेई	थेई	तत	ऽ	आ	ऽ	थेई	थेई	तत	ऽ
दा	बा	बा	दा	बा		बा		दा	बा	दा	
X		0		2		0		3		4	

तृतीय प्रकार

1	2	5	4	5	6	7	8	9	10	11	12
ता	थेई	थेई	तत	आ	थेई	थेई	तत	ता	थेई	ता	थेई
दा	बा	बा	दा	बा	दा	बा	दा	बा	दा	दा	बा
X		0		2		0		3		4	

ततकार के पल्टे

१. ताऽथेई ताथेई | थेईतत आऽथेई | ताऽथेई थेईतत | ताऽथेई ताऽथेई | थेईतत
X 0 2 0 3
आऽथेई | ताऽथेई थेईतत
4

२. ताऽथेई थेईताऽ | थेईथेई ताऽथेई | ताऽथेई थेईतत | आऽथेई थेईताऽ
X 0 2 0
थेईथेई ताऽथेई | ताऽथेई थेईतत
3 4

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

३. ताऽथेई ततऽऽ | ताऽथेई ततऽऽ | ताऽथेई थेईतत | आऽथेई ततऽऽ | ताऽथेई

X 0 2 0 3

ततऽऽ | ताऽथेई थेईतत

4

४. ताऽथेई थेईतत | ऽऽतत ऽऽतत | ताऽथेई थेईतत | आऽथेई थेईतत | ऽऽतत

X 0 2 0 3

ऽऽतत | ताऽथेई थेईतत

4

५. तत ताऽथेई | थेईतत तत | ताऽथेई थेईतत | तत आऽथेई | थेईतत तत

X 0 2 0 3

ताऽथेई थेईतत

4

तिहाइयाँ

१. तिग्दाऽदिगदिग तिग्दाऽदिगदिग | थेई तत | तत तिग्दाऽदिगदिग

X 0 2

तिग्दाऽदिगदिग थेई | तत तत | तिग्दाऽदिगदिग तिग्दाऽदिगदिग | थेई

0 3 4 X

२. तिग्दाऽदिगदिग तिग्दाऽदिगदिग | थेईताऽ थेईऽऽ | ऽऽतिग्दाऽ

X 0 2

दिगदिगतिग्दाऽ | दिगदिगथेईऽऽ ताऽथेई | ऽऽऽऽ तिग्दाऽदिगदिग

0 3

तिग्दाऽदिगदिग थेईताऽ | थेई

4 X

३. ताऽथेई ततथेई | आऽथेई ततथेई | थेईतथे ईतथेई | ततत ताऽऽऽ | ऽऽताऽ

X 0 2 0 3

थेईतत | थेतआऽ थेईतत | थेईथेई तथेईत | थेईतत ततताऽ | ऽऽऽऽ ताऽथेई

4 X 0 2

ततथेई आऽथेई । ततथेई थेईतथे । ईतथेई ततत । ता

0 3 4 X

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

सलामी का टुकड़ा

१. तत तत | ताऽथेई थेईतत | आऽथेई थेईतत | तत तत | थेई याथे | ईया
X 0 2 0 3 4
त्राम | ततत तिग्दाऽदिगदिग | तिग्दाऽदिगदिग ततत्राम | थेई
X 0 2
तिग्दाऽदिगदिग | तिग्दाऽदिगदिग ततत्राम | थेई तिग्दाऽदिगदिग
0 3
तिग्दाऽदिगदिग ततत्राम | थेई
4 X

आमद के टुकड़े

१. ताऽथेई ततथेई | आऽथेई ततथेई | थेईतथे ईतथेई | थेईथेई ततत | ताऽऽऽ
X 0 2 0 3
ततत | ताऽऽऽ ततत | ता
4 X

२. ताऽथेई ततऽऽ | आऽथेई ततऽऽ | ताऽथेई ततऽऽ | आऽथेई ततऽऽ | थेईऽऽ
X 0 2 0 3
थेईऽऽ | थेईऽऽ ततत | थेईऽऽ थेईऽऽ | थेईऽऽ ततत | थेईऽऽ थेईऽऽ
4 X 0 2
थेईऽऽ ततत | ताऽऽऽ ततत | ताऽऽऽ ततत | ता
0 3 4 X

परन जुड़ी आमद

१. धात कथुं | गाऽ धागे | दींग ताऽ | धाधि ताऽ | धित्ता किटधाऽ | तक्काऽ
X 0 2 0 3 4
थुंऽगाऽ | तकिटत काऽऽऽ | तिटकत गदिगन | ताऽथेई ततथेई | आऽथेई
X 0 2 0
ततथेई | थेईतथे ईतथेई | थेईथेई ततत | ता
3 4 X

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

२. धाति टधा | तिट धाधा | तिट क्धा | तिट धागे | दिग नन | गिन धेत्

× 0 2 0 3 4

धेत् तगे | ऽन्न धाऽ | क्ड़ान तिटकत | गदिगन धाऽतिट

× 0 2 0

कतगदि गनधाऽ | तिटकत गदिगन | ताऽथेई ततथेई | आऽथेई ततथेई

3 4 × 0

थेईतथे ईतथेई । थेईथेई तततत । ताऽऽऽ ऽऽतत । थेईथेई तततत । ताऽऽऽ

2 0 3 4 ×

ऽऽत्राम | थेईतथे ईतथेई | ताऽऽऽ ऽऽत्राम । थेईतथे ईतथेई । ताऽऽऽ

0 2 0 3

ऽऽत्राम | थेईतथे ईतथेई | ता

4 X

३. धाऽकत धिटधाऽ | धाऽकत धिटधाऽ | धिटधाऽ धिटधाऽ | दिगदिगदिगदिग

× 0 2 0

थेईत्राम | धेऽतधे ऽतधेऽ | त्ताऽत्राम धेऽतधे | ऽतधेऽ त्ताऽत्राम | धेऽतधे

3 4 × 0

ऽतधेऽ | ताऽथेई ततथेई | आऽथेई ततथेई | थेईतथे ईतथेई | थेईथेई

2 0 3 4

तततत | ता

×

तोड़े-टुकड़े

१. तत तत | तिग्दा तत | तिग्दा दिगदिग | थेई त्राम | थेई तिग्दा

× 0 2 0 3

दिगदिग थेई ऽ त्राम थेई | त्राम थेइ | तिग्दाऽ दिगदिग | थेई त्राम

4 × 0 2 0

थेई त्राम | थेई त्राम | थेई

3 4 ×

२. ताऽथेई ततऽत्त | थेईतत तदियन | ताऽथेई ततऽत्त | थेईतत तदियन

× 0 2 0

थेईयाऽ थेईयाऽ | ताऽथेई ततऽत्त | थेईतत तदियन | तदियन तदियन

3 4 × 0

ताऽऽऽ तदियन | तदियन तदियन | ताऽऽऽ तदियन | तदियन तदियन | ता

2 0 3 4 ×

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

३. तत तत | तिग्दाऽ दिगदिग | तिग्दाऽ दिगदिग | तत तत | थेई याथे
X 0 2 0 3

ईया त्राम | ततत‍त तिग्दाऽदिगदिग | तिग्दाऽदिगदिग ततत्राम
4 X 0

तिग्दाति ग्दातत | थेईतत थेईतत | थेईऽऽ ऽऽतत | थेईऽऽ तिग्दाति
2 0 3 4

ग्दातत थेईतत | थेईतत थेईऽऽ | ऽऽतत थेईऽऽ | तिग्दाति ग्दातत
X 0 2 0

थेईतत थेईतत | थेईऽऽ ऽऽतत | थेई
3 4 X

४. तिग्दाति ग्दाथेई | तिग्दाति ग्दाथेई | ताऽथेईथेईतत आऽथेईथेईतत
X 0 2

ततत‍त ततत‍त | तिग्दाऽदिगदिग थेईऽऽतिग्दाऽ | दिगदिगथेईऽऽ तिग्दादिगदिग
0 3 4

थेईऽऽ ततत‍त | तिग्दाऽदिगदिग थेईऽऽतिग्दाऽ | दिगदिगथेईऽऽ तिग्दादिगदिग
X 0 2

थेईऽऽ ततत‍त | तिग्दाऽदिगदिग थेईऽऽतिग्दाऽ | दिगदिगथेईऽऽ
0 3 4

तिग्दाऽदिगदिग | थेई
X

५. ताऽ थुंगा | तक्काऽ थुंगा | तिगधेऽ ऽऽत्ताऽ | थुंगा तक्काऽ | दिगदिग
X 0 2 0 3

दिगदिग | दिगदिग थेई | तकथुन ऽऽतत | तकथुन ऽऽतत
4 X 0

तिग्दाादिगदिग तिग्दाऽदिगदिग | ततत‍त थेईतत | ततथेई ततत‍त
2 0 3

थेईऽऽ तिग्दाऽदिगदिग | तिग्दाऽदिगदिग ततत‍त | थेईतत ततथेई
4 X 0

ततत‍त थेईऽऽ | तिग्दाऽदिगदिग तिग्दाऽदिगदिग | ततत‍त थेईतत
2 0 3

ततथेई ततत‍त | थेई
4 X

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh

६. तततत थेईऽऽ | तिग्दाऽदिगदिग थेईऽऽ | तततत थेईऽऽ | तिग्दाऽदिगदिग
× 0 2 0

थेईऽऽ | ताऽथेई ततथेई | थेईतथे ईतथेई | थेईथेई तिग्दाऽदिगदिग
3 4 ×

थेईऽऽ तिग्दाऽदिगदिग | थेईऽऽ तिग्दाऽदिगदिग | थेईऽऽ थेईतथे
0 2 0

ईतथेई थेईथेई | तिग्दाऽदिगदिग थेईऽऽ | तिग्दाऽदिगदिग थेईऽऽ
3 4 ×

तिग्दाऽदिगदिग थेईऽऽ | थेईतथे ईतथेई | थेईथेई तिग्दाऽदिगदिग
0 2 0

थेईऽऽ तिग्दाऽदिगदिग | थेईऽऽ तिग्दाऽदिगदिग | थेई
3 4 ×

७. ताऽथेई ततथेई | तततत थेईऽऽ | आऽथेई ततथेई | तततत थेईऽऽ
× 0 2 0

थेईतथे ईतथेई | तततत थेईऽऽ | थेईतथे ईतथेई | तततत थेईऽऽ
3 4 × 0

तिग्दाऽदिगदिग थेईऽऽतिग्दाऽ | दिगदिगथेईऽऽ तिग्दाऽदिगदिग | थेईऽऽ
2 0 3

तततत | थेईऽऽ तिग्दाऽदिगदिग | थेईऽऽतिग्दाऽ दिगदिगथेईऽऽ
4 ×

तिग्दाऽदिगदिग थेईऽऽ | तततत थेईऽऽ | तिग्दाऽदिगदिग थेईऽऽतिग्दाऽ
0 2 0

दिगदिगथेईऽऽ तिग्दाऽदिगदिग | थेईऽऽ तततत | थेई
3 4 ×

चक्करदार टुकड़े

१. ताऽथेई ततऽत्त | थेईतत तिग्दाऽदिगदिग | आऽथेई ततऽत्त | थेईतत
× 0 2 0

तिग्दाऽदिगदिग | थेईयाऽ थेईयाऽ | ताऽथेई ततऽत्त | तिग्दाऽदिगदिग
3 4 ×

तिग्दाऽदिगदिग | तिग्दाऽदिगदिग ताऽऽऽ | ऽऽताऽ थेईतत | ऽत्तथेई
0 2 0

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh

ततितिग्दा | दिगदिग,आऽ थेईतत | ऽत्तथेई ततितिग्दा | दिगदिग,थेई
3 4 X

याऽथेई | याऽताऽ थेईतत | ऽत्ततिग्दा दिगदिगतिग्दाऽ | दिगदिगतिग्दाऽ
0 2 0

दिगदिगताऽऽऽ | ऽऽऽऽ ताऽथेई | ततऽत्त थेईतत | तिग्दाऽदिगदिग आऽथेई
3 4 X

ततऽत्त थेईतत | तिग्दाऽदिगदिग थेईयाऽ | थेईयाऽ ताऽथेई ततऽत्त
0 2 0 3

तिग्दाऽदिगदिग | तिग्दाऽदिगदिग तिग्दाऽदिगदिग | ता
4 X

२. तिग्दाति ग्दाथेई | तिग्दाति ग्दाथेई | ताऽथेईथेईतत आऽथेईथेईतत
X 0 2

ततत ततत | तिग्दाऽदिगदिग थेईऽऽताऽऽऽ | थेईऽऽतिगदाऽ
0 3 4

दिगदिगथेईऽऽ | ताऽऽऽथेईऽऽ तिग्दाऽदिगदिग | थेईऽऽताऽऽऽ थेईऽऽऽऽऽऽ
X 0

ऽऽतिग् दातिदा | थेईतिग दातिग्दा | थेईऽऽताऽथेई थेईततआऽथेई
2 0 3

थेईतत,तत ततत | तत,तिग्दा दिगदिगथेईऽऽ ताऽऽऽथेईऽऽ
4 X 0

तिग्दाऽदिगदिग | थेईऽऽताऽऽऽ थेईऽऽतिग्दाऽऽ | दिगदिगथेईऽऽ ताऽऽऽथेईऽऽ
2 0

ऽऽऽऽ तिग्दाति | ग्दाथेई तिग्दाति | ग्दाथेई ताऽथेईथेईतत | आऽथेईथेईतत
3 4 X 0

ततत | ततत तिग्दाऽदिगदिग | थेईऽऽताऽऽऽ थेईऽऽतिग्दाऽ
2 0

दिगदिगथेईऽऽ ताऽऽऽथेईऽऽ | तिग्दाऽदिगदिग थेईऽऽताऽऽऽ | थेई
3 4 X

३. तत तत | तिग्दाऽ तत | तिग्दाऽ दिगदिग | थेई तत | थेइ तत | थेई तत
X 0 2 0 3 4

थेई तिग्दाऽ | दिगदिग थेई | तत थेई | तत थेई | तत थेई | तिग्दाऽ
X 0 2 0 3 4

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

दिगदिग | थेई तत | थेई तत | थेई तत । थेई १ | २ तत | तत तिग्दाऽ
X 0 2 0 3 4

तत तिग्दाऽ | दिगदिग थेई | तत थेई | तत थेई | तत थेई । तिग्दाऽ
\+ 0 2 0 3 4

दिगदिग । थेई तत | थेई तत । थेई तत | थेई तिग्दाऽ | दिगदिग थेई
X 0 2 0 3

तत थेई | तत थेई | तत थेई | १- २- | तत तत | तिग्दाऽ तत
4 X 0 2 0 3

तिग्दाऽ दिगदिग | थेई तत | थेई तत | थेई तत | थेई तिग्दाऽ
4 X 0 2 0

दिगदिग थेई | तत थेई | तत थेई | तत थेई | तिग्दाऽ दिगदिग
3 4 + 0 2

थेई तत | थेई तत | थेई तत | थेई
0 3 4 X

परनें

१. धाऽकिट तकधुम | किटतक धाऽऽऽ | क्ड़ाऽन ऽऽधाऽ | क्ड़ाऽन किटतक
X 0 2 0

धाऽकिट तकधुम | किटतक धदिगन | धाऽऽऽ धदिगन | धाऽऽऽ धदिगन
3 4 X 0

धाऽऽऽ किटतक | धाऽकिट तकधुम | किटतक धदिगन | धाऽऽऽ धदिगन
2 0 3 4

धाऽऽऽ धदिगन | धाऽऽऽ किटतक | धाऽकिट तकधुम | किटतक धदिगन
X 0 2 0

धाऽऽऽ धदिगन | धाऽऽऽ धदिगन | धा
3 4 X

२. धाऽदिन धाऽकिट । तकिटत काऽकिट । धिधिकिट धुमकिट । तकिटत
X 0 2 0

काऽकिट | कऽत्तिट घिघितिट | तकिटत काऽकिट | तकिटत काऽकिट
3 4 +

धिकिटत काऽकिट | धड़ऽन्न किटतक । धाक्रधाऽ नधाऽन | धाक्रतऽ
0 2 0 3

नताऽन | ताक्रधाऽ नधाऽन | धा
4 X

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

३. धागेतिट धागेतिट | तागेतिट तागेतिट | क्रधातिट धागेतिट | गदिगन
X 0 2 0

नागेतिट | धाऽऽता ऽनधाऽ | किटधाऽ नधाऽन | धाऽऽऽ ऽऽऽऽ | धाऽऽता
3 4 X 0

ऽनधाऽ | किटधाऽ नधाऽन | धाऽऽऽ ऽऽऽऽ | धाऽऽता ऽनधाऽ | किटधाऽ
2 0 3 4

नधाऽन | धा
X

४. तगऽन्न धेऽत्ता | धेऽधेऽ ताऽधागे | तिटकत गदिगन | धाऽधागे तिटकत
X 0 2 0

गदिगन धाऽधागे | तिटकट गदिगन | धा
3 4 X

५. धड़ऽन्न किटतक | धुमकिट धाऽऽऽ | तड़ऽन्न किटतक | धुमकिट धाऽऽऽ
X 0 2 0

तिटकत गदिगन | धुमकिट धाऽधुम | किटधाऽ धुमकिट | धाऽऽऽ धुमकिट
3 4 X 0

धाऽधुम किटधाऽ | धुमकिट धाऽऽऽ | धुमकिट धाऽधुम | किटधाऽ
2 0 3 4

धुमकिट | धा
X

चक्करदार परनें

१. धागेतिट तागेतिट | क्रधातिट घेघेतिट | धगिनध किटतक | धिऽऽन्न
X 0 2 0

ड़ाऽऽन्न | धेत्धेत् त्रकधेत् | तगिऽन्न धाऽतगि | ऽन्नधाऽ तगिऽन्न
3 4 X

धाऽऽऽ - १ - | - २ - धागेतिट | तागेतिट क्रधातिट | घेघेतिट धगिनध
0 2 0 3

किटतक धिऽऽन्न | ड़ाऽऽन्न धेत्धेत् | त्रकधेत् तगिऽन्न | धाऽतगि ऽन्नधाऽ
4 X 0 2

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

तगिऽन्न धाऽऽऽ | -१--२- | धागेतिट तागेतिट । क्धातिट घेघेतिट
0 3 4 X

धगिनध किटतक | धिऽऽन्न ड़ाऽऽन | धेत्धेत् त्रकधेत् | तगिऽन्न धाऽतगि
0 2 0 3

ऽन्नधाऽ तगिऽन्न । धा
4 X

२. तराँऽग धेऽत्ताऽ | धेत्धेत् ताऽतक | धुमकिट तकतक | धदिगन
X 0 2 0

धाऽतक | धुमकिट तकतक | धदिगन धाऽतक | धुमकिट तकतक
3 4 +

धदिगन धाऽऽऽ | ऽऽतराँ ऽगधेऽ | त्ताऽधेत् धेत्ताऽ | तकधुम किटतक
0 2 0 3

तकधदि गनधाऽ | तकधुम किटतक | तकधदि गनधाऽ | तकधुम किटतक
4 X 0 2

तकधदि गनधाऽ | ऽऽऽऽ तराँऽग | धेऽत्ताऽ धेत्धेत् | ताऽतक धुमकिट
0 3 4 X

तकतक धदिगन | धाऽतक धुमकिट | तकतक धदिगन | धाऽतक धुमकिट
0 2 0 3

तकतक धदिगन । धा
4 X

कवित्त

१. तकतक ताऽत्रक | नाऽचत नटवर | तथेईत थेईथेई | बाऽजत नूऽपुर
X 0 2 0

छननन छुननन । मिलतच लतदृग । चपलच लाऽवत । ताऽथेई ततथेई
3 4 X 0

आऽथेई ततथेई । तथेईत थेईथेई । तिग्दाऽदिगदिग थेईऽऽतिग्दाऽ
2 0 3

दिगदिगथेईऽऽ तिग्दाऽदिगदिग । थेई
4 X

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

२. शंऽकर शिवगौऽ | रीऽवर नाऽचैऽ | डिमडिम डिमडिम | डमरूऽ बाऽजैऽ
X 0 2 0

मृदंऽग धननन | धड़ऽन्न धननन | धेत्तामधे त्तामधिट | धाऽकिटतकधुम
3 4 X 0

किटतकधाऽऽऽ | क्ड़ाऽनधाऽक्ड़ा ऽनधाऽक्ड़ाऽन | धाऽऽऽ क्ड़ाऽनधाऽक्ड़ा
2 0

ऽनधाऽक्ड़ाऽन धाऽऽऽ | क्ड़ाऽनधाऽक्ड़ा ऽनधाऽक्ड़ाऽन | धा
3 4 X

३. ततत तड़कत | थरथर थरथर | दिमदिम दिमदिम | दाऽमिनि दमकत
X 0 2 0

छमछम छमछम | नवरस बरसत | कृष्णक रतकिट | थेईकिट थेईकिट
3 4 X 0

थेईऽऽ ऽऽकिट | थेईकिट थेईकिट | थेईऽऽ ऽऽकिट | थेईकिट थेईकिट | थेई
2 0 3 4 X

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

धमार ताल का नृत्यांकन

ततकार

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
त	थे	ई	थे	ई	त	त	आ	थे	ई	थे	ई	त	त
दा	बा	–	दा	–	बा	–	बा	दा	–	बा	–	दा	–
X					2		0			3			

ततकार के पल्टे

१. तत ताऽथेई थेईतत तत तत | ताऽथेई थेईतत | तत ताऽथेई थेईतत
X 2 0
तत तत ताऽथेई थेईतत
3

२. तत ताऽथेई थेईतत तत तत | ताऽथेई थेईतत | तत तत तत | ताऽथेई
X 2 0 3
थेईतत आऽथेई थेईतत

३. तत तत तत ताऽथेई थेईतत | तत तत | ताऽथेई थेईतत तत | ताऽथेई
X 2 9 3
थेईतत आऽथेई थेईतत

४. तत तत ताऽथेई थेईतत तत | तत ताऽथेई | थेईतत तत तत | ताऽथेई
X 2 0 3
थेईतत आऽथेई थेईतत

५. तत ताऽथेई थेईतत तत ताऽथेई | थेईतत तत | ताऽथेई थेईतत तत
X 2 0
ताऽथेई थेईतत आऽथेई थेईतत
3

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

६. तत तत ताऽथेई थेईतत तत | तत ताऽथेई | थेईतत तत ताऽथेई
X 2 0

थेईतत तत ताऽथेई थेईतत
3

७. तत तत ताऽथेई थेईतत थेई | तत तत | ताऽथेई थेईतत थेई | तत तत
X 2 0 3

ताऽथेई थेईतत | थेई
X

तिहाइयाँ

१. तिग्दाऽदिगदिग तिग्दाऽदिगदिग थेईतत थेईतत थेई | तिग्दाऽदिगदिग
X 2

तिग्दाऽदिगदिग | थेईतत थेईतत थेई | तिग्दाऽदिगदिग तिग्दाऽदिगदिग
0 3

थेईतत थेईतत | थेई
X

२. तिग्दाति ग्दातत थेईतत थेईतत थेई | तिग्दाति ग्दातत | थेईतत
X 2 0

थेईतत थेई | तिग्दाति ग्दातत थेईतत थेईतत | थेई
3 X

३. ततत तिग्दातत तिग्दाऽदिगदिग थेईताऽ थेईऽऽ | ततत तिग्दातत
X 2

तिग्दाऽदिगदिग थेईताऽ थेईऽऽ | ततत तिग्दातत तिग्दाऽदिगदिग
0 3

थेईताऽ | थेई
X

सलामी का टुकड़ा

१. तत तत ताऽथेई थेईतत आऽथेई | थेईतत तत | तत थेई याथे | ईया
X 2 0 3

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

त्राम ततत्त ताऽथेईथेईतत | आऽथेईथेईतत ततत्राम थेईऽऽ ऽऽऽऽ तततत
X

ताऽथेईथेईतत आऽथेईथेईतत | ततत्राम थेईऽऽ ऽऽऽऽ | तततत
2 0 3

ताऽथेईथेईतत आऽथेईथेईतत ततत्राम | थेई
X

आमद के टुकड़े

१. ताऽथेई ततथेई आऽथेई ततथेई थेईतथे | ईतथेई थेईथेई । तततत
X 2 0

ताऽतत थेईथेई | तततत ताऽतत थेईथेई तततत | ता
3 X

२. ताऽ थेई तत थेई ऽत | ऽत थेई | आऽ थेई तत | थेई ऽत ऽत थेईत्राम
X 2 0 3

थेईऽथे ईऽताऽ थेईऽथे ईऽताऽ थेईत्राम | थेईऽथे ईऽताऽ | थेईऽथे ईऽताऽ
X 2 0

थेईत्राम | थेईऽथे ईऽताऽ थेईऽथे ईऽताऽ | थेई
3 X

३. ताऽ थेई तत ऽऽ आ | थेई तत | ऽऽ थेई ऽऽ | थेई ऽऽ थेई ऽऽ | तत तत
X 2 0 3 X

थेई ऽऽ थेई | ऽऽ थेई | ऽऽ तत तत | थेई ऽऽ थेई ऽऽ | थेई ऽऽ तत तत
2 0 3 X

ताऽ | ऽऽ ऽऽ | तत तत ताऽ | ऽऽ ऽऽ तत तत | ता
2 0 3 X

परन जुड़ी आमद

१. धात कथुं गाऽ धागे दींग | त्ताऽ धाधिं | ताऽ धित्ता किटधाऽ | तक्काऽ
X 2 0 3

थुंगा तकिटत काऽधाऽ । तिटकत गदिगन ताऽथेई ततथेई आऽथेई
X

ततथेई थेईतथे | ईतथेई थेईथेई तततत | ताऽऽऽ तततत ताऽऽऽ तततत | ता
2 0 2 X

 CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

२. धातिटधा तिटधाधा तिटकधा तिटधागे दिगनन | गिनथुन थुननग
X 2

नगतूना किटतकतूना किटतकधाति | टधातिट घिऽन्नड़ा ऽनधाऽ धिऽताऽ
0 3

किटतकधेऽ त्ताऽकता घेघेधाघे घेधाघेघे धाऽकता | घेघेधाघे घेधाघेघे
X 2

धाऽकता घेघेधाघे घेधाघेघे | ताऽथेई ततथेई आऽथेई ततथेई | थेईतथे
0 3 X

ईतथेई थेईथेई ततत्त ताऽऽऽ | ऽऽत्राम थेईतथे | ईतथेई ताऽत्राम
2 0

थेईतथे ईतथेई ताऽत्राम थेईतथे ईतथेई | ता
3 X

तोड़े-टुकड़े

१. ततत्त तिग्दातत तिग्दाऽदिगदिग थेईऽऽ ततत्त । तिग्दातत तिग्दाऽथे
X 2

ईतिग्दाऽ थेईऽऽ त्तिग्दाथे | ईतिग्दाऽ थेईऽऽ तिग्दाऽथे ईतिग्दाऽ | थेई
0 3 X

२. ताऽथेई ततथेई आऽथेई ततथेई थेईतथे | ईतथेई थेईथेई | तिग्दाऽदिगदिग
X 2 0

थेईऽऽ थेईथेई | तिग्दाऽदिगदिग थेईऽऽ थेईथेई तिग्दाऽदिगदिग | थेई
3 X

३. ततत्त थेईऽऽ तिग्दाऽदिगदिग थेईऽऽ ततत्त | थेईऽऽ तिग्दाऽदिगदिग
X 2

थेईऽऽ ताऽथेई ततथेई | आऽथेई ततथेई थेईतथे ईतथेई | थेईथेई
0 3 X

तिग्दाऽदिगदिग थेईऽऽ ऽऽऽऽ थेईतथे | ईतथेई थेईथेई | तिग्दाऽदिगदिग
2 0

थेईऽऽ ऽऽऽऽ | थेईतथे ईतथेई थेईथेई तिग्दाऽदिगदिग | थेई
3 X

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

४. ततंतत थेईऽऽ तिग्दाऽदिगदिग थेईऽऽ तततत | थेईऽऽ तिग्दाऽदिगदिग
X 2

थेईऽऽ ताऽथेई ततथेई | आऽथेई ततथेई थेईतथे ईतथेई | थेईथेई
0 3 X

तिग्दाऽदिगदिग थेईऽऽतिग्दाऽ दिगदिगथेईऽऽ तिग्दाऽदिगदिग

थेईऽऽतिग्दाऽ दिगदिगथेईऽऽ | तिग्दाऽदिगदिग थेईऽऽतिग्दाऽ दिगदिगथेईऽऽ
2 0

तिग्दाऽदिगदिग थेईऽऽतिग्दाऽ दिगदिगथेईऽऽ तिग्दाऽदिगदिग | थेई
3 X

५. ताऽथेईथेईतत आऽथेईथेईतत थेईथेई थेईत्राम थेईतत | थेईऽऽ ततथेई
X 2

तथेईत थेईऽऽ ततथेई | तथेईत थेईऽऽ ततथेई तथेईत | थेई
0 3 X

६. ताऽथेईथेईतत आऽथेईथेईतत थेईऽऽ ऽऽतत थेईतत | थेईतत थेईऽऽ | ऽऽतत
X 2 0

थेईतत थेईतत | थेईऽऽ ऽऽतत थेईतत थेईतत | थेई
3 X

७. ताऽथेई ततथेई ततऽत्त थेईआऽ थेईतत | थेईतत ऽत्तथेई | त्रामथेई थेईताऽ
X 2 0

थेईत्राम | थेईथेई ताऽथेई त्रामथेई थेईताऽ | थेई
3 X

८. तिग्दाति ग्दाथेई तिग्दाति ग्दाथेई ताऽथेईथेईतत | आऽथेईथेईतत
X 2

तिग्दाऽदिगदिग । थेईताऽ थेईऽऽ तिग्दाऽदिगदिग । थेईताऽ थेईऽऽ
0 3

तिग्दाऽदिगदिग थेईताऽ । थेई
X

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

९. ततत्तत ताऽद्रग दनदन झिझिकत थोऽथुड़ | ऽगतक थुनतक | तिग्दाऽदिगदिग
X 2 0

थेईतक थुनतक | तिग्दाऽदिगदिग थेईतक थुनतक तिग्दाऽदिगदिग | थेई
3 X

१०. थुन तक थुन तक तक | तक थुन | तक ताथुं नाता | थुंना दिगदिग
X 2 0 3

धेऽतला ऽमतक | धेऽतला ऽमतक थेईऽऽ दिगदिग धेऽतला | ऽमतक धेऽतला
X 2

ऽमतक थेईऽऽ दिगदिग | धेऽतला ऽमतक धेऽतला ऽमतक | थेई
0 3 X

चक्करदार टुकड़े

१. ततत्तत ताऽथेईथेईतत आऽथेईथेईतत ततत्तत थेईऽऽ | ततत्तत ताऽथेईथेईतत
X 2

आऽथेईथेईतत ततत्तत थेईऽऽ । ततत्तत ताऽईथेथेईतत आऽथेईथेईतत
0 3

ततत्तत । थेई
X

२. ताऽथेईततथेई आऽथेईततथेई थेईतथेईतथेई थेईथेईततत्तत ताऽऽऽ
X

ताऽथेईततथेई आऽथेईततथेई | थेईतथेईतथेई थेईथेईततत्तत ताऽऽऽ
2 0

ताऽथेईततथेई आऽथेईततथेई थेईतथेईतथेई थेईथेईततत्तत । ता
3 X

३. ततत्तत तिग्दातत तिग्दाऽदिगदिग थेईऽऽ ततत्तत | तिग्दातत तिग्दाऽथ
X 2

ईतिग्दाऽ थेईऽऽ ततत्तत | तिग्दातत तिग्दाऽथे ईतिग्दाऽ थेईऽऽ | ततत्तत
0 3 X

तिग्दातत तिग्दाऽथे ईतिग्दाऽ थेईऽऽ | ततत्तत तिग्दातत | तिग्दाऽदिगदिग
2 0

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

थेईऽऽ ततत | तिग्दातत तिग्दाऽथे ईतिग्दाऽ थेईऽऽ | ततत तिग्दातत
3 X

तिग्दाऽथे ईतिग्दाऽ थेईऽऽ | ततत तिग्दातत | तिग्दाऽथे ईतिग्दाऽ
2 0

थेईऽऽ | ततत तिग्दातत तिग्दाऽदिगदिग थेईऽऽ | ततत तिग्दातत
3 X

तिग्दाऽथे ईतिग्दाऽ थेईऽऽ | ततत तिग्दातत | तिग्दाऽथे ईतिग्दा थेईऽऽ
2 0

ततत तिग्दातत तिग्दाऽथे ईतिग्दाऽ | थेई
3 X

४. ताऽथुंगा तकाथुंगा तिगधेत्ता थुंगातका दिगदिगदिगदिग | दिगदिगथेईऽऽ
X 2

तततथेईतत | ततथेईततत थेईऽऽ दिगदिगदिगदिग | दिगदिगथेईऽऽ
0 3

तततथेईतत ततथेईततत थेईऽऽ | दिगदिगदिगदिग दिगदिगथेईऽऽ
X

तततथेईतत ततथेईततत थेईऽऽ | ताऽथुंगा तकाथुंगा | तिगधेत्ता
2 0

थुंगातका दिगदिगदिगदिग | दिगदिगथेईऽऽ तततथेईतत ततथेईततत
3

थेईऽऽ | दिगदिगदिगदिग दिगदिगथेईऽऽ तततथेईतत तततथेईतत थेईऽऽ
X

दिगदिगदिगदिग दिगदिगथेईऽऽ | तततथेईतत ततथेईततत थेईऽऽ
2 0

ताऽथुंगा तकाथुंगा तिगधेत्ता थुंगातका | दिगदिगदिगदिग दिगदिगथेईऽऽ
3 X

तततथेईतत ततथेईततत थेईऽऽ | दिगदिगदिगदिग दिगदिगथेईऽऽ
2

तततथेईतत ततथेईततत थेईऽऽ | दिगदिगदिगदिग दिगदिगथेईऽऽ
0 3

तततथेईतत ततथेईततत | थेई
X

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

५. थुनतक थुनतक तकतक थुनतक तकतत | कततक थुनतक | धिलांऽग
X 2 0

ताऽधिलां ऽगतक | धिलांऽग धिलांऽग थरिकथ रिकथरि | कथेईऽ
3 X

थरिकथ रिकथरि कथेईऽ नाऽदिगदिगथोऽ | दिगदिगथेईऽऽ ततथेई
2

तथेईत थेईऽऽ नाऽदिगदिगथोऽ | दिगदिगथेईऽऽ ततथेई तथेईत थेईऽऽ
0 3

नाऽदिगदिगथोऽ दिगदिगथेईऽऽ ततथेई तथेईत थेईऽऽ | थुनतक थुनतक
X 2

तकतक थुनतक तकतत | कततक थुनतक धिलांऽग ताऽधिलां | ऽगतक
0 3 X

धिलांऽग धिलांऽग थरिकथ रिकथरि | कथेईऽ थरिकथ | रिकथरि
2 0

कथेईऽ नाऽदिगदिगथोऽ | दिगदिगथेईऽऽ ततथेई तथेईत थेईऽऽ
3

नाऽदिगदिगथोऽऽ दिगदिगथेईऽऽ ततथेई तथेईत थेईऽऽ | नाऽदिगदिगथोऽ
X 2

दिगदिगथेईऽऽ | ततथेई तथेईत थेईऽऽ | थुनतक थुनतक तकतक थुनतक
0 3

तकतत कततक थुनतक धिलांऽग ताऽधिलां | ऽगतक धिलांऽग | धिलांऽग
X 2 0

थरिकथ रिकथरि | कथेईऽ थरिकथ रिकथरि कथेईऽ | नाऽदिगदिगथोऽ
3 X

दिगदिगथेईऽऽ ततथेई तथेईत थेईऽऽ | नाऽदिगदिगथोऽ दिगदिगथेईऽऽ
2

ततथेई तथेईत थेईऽऽ | नाऽदिगदिगथोऽ दिगदिगथेईऽऽ ततथेई तथेईत | थेई
0 3 X

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

परनें

१. त्रकधेऽ ऽऽत्ताऽ घेऽघेऽ घेऽघेऽ धगऽत्त | किटधागे धगऽत्त | किटधागे

X 2 0

तिटघिड़ा ऽनतिट | धाऽगेऽ तिऽटऽ घिड़नग घिड़नग | तकिटधि

3 X

किटधिट तकिटधि धिटकिट धाऽऽऽ | तकिटधि किटधिट | तकिटधि

2 0

किटधिट धाऽऽऽ | तकिटधि किटधिट तकिटधि किटधिट | धा

3 X

२. धागेतिट तागेतिट क्धातिट घेघेतिट धगिनध | किटतक घिऽऽन्न | ड़ाऽऽन्न

X 2 0

धेत्धेत् त्रकधेत् | तगेऽन्न धाऽत्तगे ऽन्नधाऽ तगेऽन्न | धाऽऽऽ धेत्धेत् त्रकधेत्

3 X

तगेऽन्न धाऽत्तगे | ऽन्नधाऽ तगेऽन्न | धाऽऽऽ धेत्धेत् त्रकधेत् | तगेऽन्न

2 0 3

धाऽत्तगे ऽन्नधाऽ तगेऽन्न | धा

X

३. धाऽकिट तकधुम किटतक गदिगन तिरकिट | तकताऽ गदिगन | धाऽत्ताऽ

X 2 0

धाऽऽऽ धाऽत्ताऽ | धाऽऽऽ धाऽत्ताऽ धाऽऽऽ तिटकत | गदिगन धाऽत्ताऽ धाऽऽऽ

3 X

धाऽत्ताऽ धाऽऽऽ | धाऽत्ताऽ धाऽऽऽ | तिटकत गदिगन धाऽत्ताऽ | धाऽऽऽ

2 0 3

धाऽत्ताऽ धाऽऽऽ धाऽत्ताऽ | धा

X

४. तिटकत गदिगन धाऽदिंऽ ऽऽताऽ धाऽधाऽ | तिऽधाऽ दिंऽऽऽ | ताऽऽऽ धाऽधाऽ

X 2 0

धिंऽताऽ | गदिगन धाऽगदि गनधाऽ गदिगन | धाऽऽऽ धाऽधाऽ धिंऽताऽ

3 X

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

गदिगन धाऽगदि | गनधाऽ गदिगन | धाऽऽऽ धाऽधाऽ धिंऽत्ताऽ | गदिगन
2 0 3

धाऽगदि गनधाऽ गदिगन । धा
X

५. धाऽकिट तकधुम किटतक धाऽऽऽ क्ड़ाऽन | ऽऽधाऽ क्ड़ाऽन | किटतक
X 2 0

धाऽकिट तकधुम | किटतक धदिगन धाऽऽऽ धदिगन | धाऽऽऽ धदिंगन धाऽऽऽ
3 X

धदिगन धाऽऽऽ | धदिगन धाऽऽऽ | धदिगन धाऽऽऽ धदिगन | धाऽऽऽ
2 0 3

धदिगन धाऽऽऽ धदिगन | धा
X

चक्करदार परनें

१. त्रकधेऽ ऽऽत्ताऽ घेऽघेऽ घेऽघेऽ धगऽत्त | किटधागे धगऽत्त | किटधागे
X 2 0

तिटधिड़ा ऽनतिट | धाऽगेऽ तिऽटऽ घिड़नग घिड़नग | तकिटधि किटधिट
3 X

तकिटधि किटधिट धाऽऽऽ | घिड़नग घिड़नग | तकिटधि किटधिट
2 0

तकिटधि | किटधिट धाऽऽऽ घिड़नग घिड़नग | तकिटधि किटधिट
3 X

तकिटधि किटधिट धाऽऽऽ | त्रकधेऽ त्ताऽऽऽ | घेऽघेऽ घेऽघेऽ धगऽत्त
2 9

किटधागे धगऽत्त किटधागे तिटघिड़ा | ऽनतिट धाऽगेऽ तिऽटऽ घिड़नग
3 X

घिड़नग । तकिटधि किटधिट | तकिटधि किटधिट धाऽऽऽ | धिड़नग
2 0 3

घिड़नग तकिटधि किटधिट | तकिटधि किटधिट धाऽऽऽ धिड़नग घिड़नग
X

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

तकिटधि किटधिट | तकिटधि किटधिट धाऽऽऽऽ | त्रकधेऽ ऽऽत्ताऽ घेऽघेऽ
2 0 3

घेऽघेऽ | धगऽत्त किटधागे धगऽत्त किटधागे तिटघिड़ा | ऽनतिट धाऽगेऽ
X 2

तिऽटऽ घिड़नग घिड़नग | तकिटधि किटधिट तकिटधि किटधिट | धाऽऽऽ
0 3 X

घिड़नग घिड़नग तकिटधि किटधिट | तकिटधि किटधिट | धाऽऽऽ
2 0

घिड़नग घिड़नग | तकिटधि किटधिट तकिटधि किटधिट | धा
3 X

२. धागेतिट धागेतिट तागेतिट तागेतिट क्रधातिट | धागेतिट गदिगन
X 2

नागेतिट कतिटत गेनघेघे | तिटकत गदिगन धाऽघेघे तिटकत | गदिगन
0 3 X

धाऽघेघे तिटकत गदिगन धाऽऽऽ | धागेतिट धागेतिट | तागेतिट तागेतिट
2 0

क्रधातिट | धागेतिट गदिगन नागेतिट कतिटत | गेनघेघे तिटकत गदिगन
3 X

धाऽघेघे तिटकत | गदिगन धाऽघेघे | तिटकत गदिगन धाऽऽऽ | धागेतिट
2 0 3

धागेतिट तागेतिट तागेतिट | क्रधातिट धागेतिट गदिगन नागेतिट
X

तिटकत | गिनघेघे तिटकत | गदिगन धाऽघेघे तिटकत | गदिगन धाऽघेघे
2 0 3

तिटकत गदिगन | धा
X

३. धेत्धेत् त्रकधेत् धेत्धेत् त्रकधेत् तगिन्न । धेऽत्ताऽ तगिन्न । धेऽत्ताऽ
X 2 0

धेत्धेत् ताऽऽऽ । धेत्धेत् ताऽऽऽ कतिटत गिनधागे | तिटकत गदिगन
3 X

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

धाऽताऽ ऽऽनधा ऽऽधाऽ | नधाऽन धाऽऽऽ | ऽऽधागे तिटकत गदिगन
2 0

धाऽताऽ नधाऽऽ ऽऽधाऽ नधाऽन | धाऽऽऽ ऽऽधागे तिटकत गदिगन धाऽताऽ
3 X

नधाऽऽ ऽऽधाऽ | नधाऽन धाऽऽऽ ऽऽऽऽ । धेत्धेत् त्रकधेत् धेत्धेत् त्रकधेत्
2 0 3

तगिन्न धेऽत्ताऽ तगिन्न धेऽत्ताऽ धेत्धेत् | ताऽऽऽ धेत्धेत् | ताऽऽऽ कतिटत
X 2 0

गिनधागे | तिटकत गदिगन धाऽताऽ नधाऽऽ | ऽऽधाऽ नधाऽन धाऽऽऽ
3 X

ऽऽधागे तिटकत | गदिगन धाऽताऽ | नधाऽऽ ऽऽधाऽ नधाऽन | धाऽऽऽ
2 0 3

ऽऽधागे तिटकत गदिगन | धाऽताऽ नधाऽऽ ऽऽधाऽ नधाऽन धाऽऽऽ | ऽऽऽऽ
X 2

धेत्धेत् | त्रकधेत् धेत्धेत् त्रकधेत् | तगिन्न धेऽत्ताऽ तगिन्न धेऽत्ताऽ
0 3

धेत्धेत् ताऽऽऽ धेत्धेत् ताऽऽऽ कतिटत | गिनधागे तिटकत | गदिगन
X 2 0

धाऽताऽ नधाऽऽ | ऽऽधाऽ नधाऽन धाऽऽऽ ऽऽधागे | तिटकत गदिगन
3 X

धाऽताऽ नधाऽऽ ऽऽधाऽ | नधाऽन धाऽऽऽ | ऽऽधागे तिटकत गदिगन
2 0

धाऽताऽ नधाऽऽ ऽऽधाऽ नधाऽन । धा
3 X

कवित्त

१. वृंऽदाऽ वनकेऽ सघनकुं ऽजमेंऽ कदमत | रुतलेऽ श्यामक | न्हैयाऽ बजायेऽ
X 2 0

बंऽसीऽ | बजायेऽ बंऽसीऽ बजायेऽ बंऽसीऽ | रेऽऽऽ बजायेऽ बंऽसीऽ बजायेऽ
3 X

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

बंऽसीऽ | बजायेऽ बंऽसीऽ | रेऽऽऽ बजायेऽ बंऽसीऽ | बजायेऽ बंऽसीऽ
2 0 3

बजायेऽ बंऽसीऽ । रे
X

२. छुमछुम छननन छुमछुम छननन छुमछन | ननछुम नाऽचैऽ | कृष्णाऽ
X 2 0

गोऽपग्वा ऽलसंग | दैऽदैऽ ताऽलीऽ नचैंऽत थेईथेई | थेईथेई थेईथेई तततत
3 X

तिग्दातत थेईऽऽ | थेईथेई थेईथेई | तततत तिग्दातत थेईऽऽ | थेईथेई
2 0 3

थेईथेई तततत तिग्दातत । थेई
X

३. घुंघरूझ नकझन श्यामक न्हैयाऽ नृत्यमु | दितमन नृत्यमु | दितगति
X 2 0

नटतक न्हैयाऽ | शंऽखच ऽक्रधर गदाऽप ऽद्मधर | करमुर लीऽधर पीऽताऽ
3 X

बरधर अधरसु | धाऽधर गिरवर | गिरधर कदमत लेऽऽऽ | भृकुटिक
2 0 3

माऽनक मलदल लोऽचन | झनकझ ननधाति धाऽधाति धाऽधाति धाऽऽऽ
X

झनकझ ननधाति | धाऽधाति धाऽधाति धाऽऽऽ | झनकझ ननधाति
2 0 3

धाऽधाति धाऽधाति । धा
X

नोट—धमार ताल के उपर्युक्त समस्त टुकड़े-परन, तीवरा व आड़ा चारताल में भी प्रयुक्त होंगे। केवल लिखते या पढ़न्त करते समय उस-उस ताल के अनुसार ताली-खाली लगवानी होगी।

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.

डा० पुरु दाधीच

जन्म :

१७ जुलाई, '३९
उज्जैन (म. प्र.)

शिक्षा :

१. एम. ए. (संस्कृत)
२. पी-एच. डी. ("संस्कृत प्रयोग विज्ञान व कालिदासीय रूपक" विषय पर शोध प्रबन्ध)
३. नृत्य प्रवीण (कथक नृत्य)
४. संगीताचार्य ("कथक नृत्य का उद्भव और विकास" विषय पर शोध प्रबन्ध)
५. बी. एड. (शिक्षा शास्त्र)

रचनाएँ :

१. ओ[illegible]न मंजरी
२. नृत्त-सूत्र
३. नृत्य-निबन्ध
४. अभिनय दर्पण (काव्यानुवाद)
५. एकादश नाट्य-संग्रह

सम्प्रति :

प्राध्यापक एवं विभागाध्यक्ष (नृत्य)
भातखण्डे हिन्दुस्तानी संगीत म. वि.
१, कैसरबाग, लखनऊ—२२६००१

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh.